

SZTE Egyetemi Könyvtár
Egyetemi Gyűjtemény
1

HELYBEN
OLVASHATÓ

B 171971

SZÖVEGEK KÖZÖTT IV.

(IRODALOMTÖRTÉNETI ÉS -ELMÉLETI TANULMÁNYOK SZEGEDRŐL)



Szeged, 2000.

Szerkesztette: Fried István (főszerkesztő)
Hódosy Annamária
Medgyes Tamás

Copyright: A szerkesztők és a szerzők

ISSN-szám: 1418 — 0480

Készült a Szegedi Tudományegyetem BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén, 2000-ben.

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000198880



B171971

Szövegek között IV.
(Irodalomtörténeti és -elméleti tanulmányok Szegedről)

Szeged, 2000.

TARTALOMJEGYZÉK

Fried István: <i>Előszó</i>	1
Sárközy Bence: <i>Valójában már fantasztikum, ez a "valója"</i>	5
Köles Edit: <i>Let me be your fantasy</i>	29
Huba Márk: <i>George Orwell: Állatfarm - strukturalista megközelítésben</i> ..	43
Medgyes Tamás: <i>Old School Rhetoric and Uncertainty</i>	79
Palkó Mária: <i>"Férfiak amint a nő(i)t írják"</i>	93
Orosz Judit: <i>Kép és írás intermediális viszonya Peter Greenaway</i> <i>Párnakönyv című művében</i>	109
Csapi Attila: <i>A Fortissimo-ügy tétje</i>	127
Kelemen Zoltán: <i>Profán filozófiatörténet</i>	149
Szabó Gábor: <i>Ragaszthatatlan szív</i>	165
Papp p Tibor: <i>A kisebbségek szereplehetőségei az</i> <i>interkulturális (irodalomközi) közvetítés terén</i>	177

ELŐSZÓ

A Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén olyan hagyomány alakult ki, amely a tanszéken oktatók kutatási irányai révén van meghatározva. Konkretilizálva: (összehasonlító) irodalomtudomány és irodalomelmélet egymást értelmező diszciplinákként vannak jelen részint a tantárgyi kínálatban, részint a tudományos diákkörök tevékenységében. Az az alapelv látszik érvényesülni, miszerint irodalomtörténet, összehasonlító irodalomtudomány nem létezhet, nem szerveződhet irodalomelméleti ismeretek nélkül, és megfordítva: az irodalomelmélet nem önmagáért van, hanem azért, hogy segítsen, ösztönözzön koherens műelemző stratégiákat megvalósítani; eképpen a tanszéken választható irodalomtudományos „rész”-területek, mint amilyen az Összehasonlító Irodalomtudomány „B” szak, valamint az Irodalomelmélet (speciális képzés), illetőleg a hozzájuk kapcsolódó, akkreditált posztgraduális kurzusok biztosítják az átjárhatóságot, az együvé gondolhatóságot ott, ahol esetleg mások egymást kizáró szemléletmódokat képzelnek el. Az említett tantárgyakhoz sokféle, időben és térben „tág” tárgyterület kapcsolható. Már a graduális kurzusok számára meghirdetett világirodalmi szemináriumok sem korlátozódnak a „kötelező olvasmányok” földolgozására, inkább kiegészíteni próbálják az évfolyam-előadások tematikáját, az ott körvonalazódó módszertani lehetőségekhez „szólnak hozzá”, szembesítve különféle művek igényelte líra-próza-drámaelméleti megfontolásokkal (a többszámot hangsúlyosnak szántam). Nem kevésbé fontosnak tetszik a módszerpluralizmus érvényesítése; s bár a tanszék oktatói nyitottak a különféle elméleti és történeti iskolákkal szemben, hagyományban állásuk milyensége kitetszik műveikből, az általuk közreadott tanulmányok érzékeltetik, mely elmélet vagy irodalomtörténet jegyében igyekeznek munkálkodni. Ezzel azonban nincsen ellentétben, hogy az oktatásban nincsen kötelezően követendő teória, éppen nem az egyöntetűsége törekvés jellemzi a tanszék kiadványait. A tanszékhez kapcsolódó hallgatók különféle érdeklődést hoznak a tanszékre, és ezt állandó gazdagságnak fogjuk föl. Származhat ez az érdeklődés abból, hogy eltérő korszakok, eltérő nyelvi kultúrák, eltérő elméleti iskolák a hallgatói elemzések (a szó szoros értelmében vett stúdiumok) tárgyai; ennek következtében az az egyébként jogos látszat keletkezhet, hogy csupán a külső keret (a szeminárium meg az oktatók személye) kapcsolja egybe hallgatóink tevékenységét.

Valójában csak részben erről van szó. A külső keret vitaforum, amelyen a diákok előadják téziseiket, kutatási eredményeiket, természetszerűleg kitéve magukat a bírálatnak. A bírálat következtében módosulhat a gonddal megépített tézis, újrafogalmazódhat az értekezés, újragondolódhat a kutatási terület. Csakhogy nem ezért létesült a vitaforum. Nem a mindenáron való meggyőzés, a saját véleménynek keresztülerőltetése, egy pontos körvonallakkal rendelkező iskola létesítése a cél. Sokkal inkább az, hogy kutatói személyiségek nevelődjenek: fontosabbnak tetszik az, miként tudja megvédeni a szeminárium előadója az álláspontját, mint az, hogy miként tudja megbírálni a másikat. Mindkettő tanulható, tanulandó: a kétségek megfogalmazása és a saját nézőpont indoklása is.

A *Szövegek között* újabb kötete a fenti gondolatok jegyében készült. Annak tudatában, hogy a magyar meg a „világ”-irodalom kutatása között nem lehet feszültség, mivel mindkettő védhető, cáfolható elméleti alaplásból kapja elfogadható vagy vitatható, vitatásra érdemes magyarázatát. A tematikai változatosság összefügg a hallgatói, a tanári érdeklődés üdvös sokrétűségével. S bár újabban hol vádként, hol beletörődést érzékeltetve fölfölhangzik, miszerint az ifjabb nemzedék teoretikus beállítottságánál fogva elhanyagolja a történeti ismeretek megszerzését, kötetünk talán tanúsítja, hogy nem mindig érdemes ezt az amúgy is „túldimenzionált” ellentétet, mármint elmélet és történet, szinkronitás és a diakronitás szembeállítását hangsúlyozni. A *Szövegek között* írásaiban ott az anyag meg ott az elmélet. A magam részéről erősen hiszem azt, hogy mindkettőre szükség van. Mint ahogy szükséges olyan fogalomrendszer magyar változatának megteremtése is, amely segít, hogy a nemzetközi tudományossággal párbeszédbe léphessünk; s ne az legyen írásaink alapvető jellemzője, hogy lefordíthatatlannak a nemzetközi tudományosság nyelvére, egyáltalában egy másik nyelvre.

A német értekező prózában gyakran fölbukkan az az ige, amelynek magyar megfelelőjéül (lehet, hogy ideiglenes jelleggel) a „mögékérdez” kifejezést szokták alkalmazni, többnyire idézőjelbe téve, valószínűleg idegensége miatt. Pedig a *Szövegek között* értekezői nem elégednek meg azzal, ami az első megközelítés során, az első ötletek nyomán földeríthető. A művek textúrájába, szöveguniverzumába való mélyebb pillantást vetnek, szeretnének „kalandosabb” vállalkozásba fogni, sőt: a művek vélhető mögöttes tartományának minéműségére kívánnak kérdezni. Tárgytól, elméleti képzettségtől, nyelvtudástól függetlenül ez szintén biztosítja a csapatmunkát.

Annak tudatában adom át ezt a kötetet a reménybeli olvasó(k)nak, hogy mindaz, ami belefoglaltatott, érzékelteti, miféle lehetőségek nyíltak karunk Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékén, miféle meggyőződés vezeti író hallgatóinkat, mit tanultak (elsősorban olvasmányaikból), s a tanultakat, elgondoltakat miképpen tudják formába önteni.

Szeged, 2000. májusában

Fried István

Sárközy Bence

VALÓJÁBAN MÁR FANTASZTIKUM, EZ A „VALÓJA”

– A FANTASY MŰFAJÁRÓL –

„Akkoriban az *Encyclopaedia Britannica* húsz kötete járta; Buckley azt javasolja, hogy állítsák össze a képzeletbeli bolygó módszeres lexikonát. Rájuk bízza a bolygó aranytermő hegyláncait, hajózható folyóit, bika és bölény taposta prérijeit, négereit, bordélyait és dollárjait, azzal az egy feltétellel: „A mű nem alkuszik azzal a szélhámossal, Jézus Krisztussal.” Buckley nem hisz Istenben, de meg akarja mutatni annak a nem létező Istennek, hogy halandó emberek is képesek világot teremteni.”

(J. L. Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*)¹

„Az elbeszélő irodalomban a mögöttes világ jelenti a megkötöttséget. És ennek semmi köze a realizmushoz (noha még a realizmust is megmagyarázza). Az ember kitalálhat egészen valószerűtlen világot is, ahol a számok repülnek, és a hercegkisasszonyokat föltámasztja egy csók; de fontos, hogy ez a csupán lehetséges és irreális világ, a kezdet kezdetén meghatározott struktúrák szerint létezzék.

(Umberto Eco: *Széljegyzetek A rózsáéhoz*)²

I.

Gondolatmenetem a magas és a populáris irodalom szembeállításának klasszikus problémájával, valamint a vizsgált eset(/műfaj) kapcsán egy ilyesfajta szembeállítás árnyalásával, létjogosultságának esetleges tagadásával kezdődik. A popularitás leglényegesebb jellemzői közé szokás sorolni az olvasó horizontjának változtatását nem igénylő, vagyis könnyű befogadhatóságot, melyet egy már bevett forma/nyelv és tematika *utánzása* tesz lehetővé; a *sikernek* a mű keletkezése utáni közvetlen/aktuális időhöz való kötöttségét; valamint az irodalmi hatástörténetben betöltött, nem túlzott

¹ *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, ford. Benyhe János, in *A halál és az iránytű*, Bp. 1999. Európa, 27.

² In *A rózsá neve*, ford. Barna Imre, Bp. 2000. Európa, 594.

jelentőségű szerepet. Mindezeket figyelembe véve, a populáris műalkotás megnevezhető célja: az olvasói igények, elvárások kielégítése, vagyis a szórakoztatás. Ezzel szemben klasszikusokként azok a műalkotások definiálódnak, melyek műfajuk tartalmi-formai *megújítását* célozzák; „kortalanok”, vagyis értelmezhetőségüknek, érvényesként/fontosként való elgondolásuknak nem szab korlátokat az időbeli távolság; hatástörténetük pedig jelentős. A klasszikus műalkotások esetében, a populárisakkal ellentétben, nem feltétlenül mondható el, hogy a keletkezésüket követő, közvetlen befogadásukban sikert aratnak, olvasóikat azonnal megnyerik maguknak, mivel elsődleges szempontjuk nem az elvárásoknak való megfelelés, hanem az, amit H. R. Jauss ezeknél műfajújító jellegként definiál³. Klasszikus és populáris – hagyományosan merevnek tételezett – kategóriáinak a fentieknél egy árnyaltabb megközelítése szükségeltetik bármely, de különösképpen egy aktuális műfaj meghatározása kapcsán. Amennyiben a fantasyról, mint műfajról beszélünk, az ez alá a név alá sorolható szövegthalmaz bizonyára számos tulajdonságában mutat egyezéseket a magas irodalom műfajainak némelyikével, és bizonyára elkülöníthető a populáris irodalom összes többi előfordulási formájától. A magas és a populáris irodalom műfajaiból és az ezekbe a kategóriákba sorolt műalkotásokból eszerint szükséges kiválasztanom azokat, amelyeknek valamilyen formában és mértékben közük van – mivel nem ismeretes egyetlen, hatástörténetileg a hagyományba nem illeszthető műfaj(ta) sem – a fantasyhez. Problémát okoz számomra, elsősorban, mint olvasó számára, hogy minden bizonnyal a fantasynek nevezett szövegthalmazon belül is differenciálnom illene, főként, mivel mára ez a műfaj is kitermelte a klasszikusait. Ebből fakadóan bizonyára kénytelen vagyok, ha csak pár mondat erejéig is, belebonyolódni a minőség/érték megválaszolhatatlan kérdésébe. Mindenesetre segíthet a kérdés megoldásában annak az előfeltevésnek a tisztázása, hogy amikor bárki a ponyvához vagy populáris irodalomhoz nyúl (amennyiben nem egyértelműen elutasító a szándéka), annak esztétikumát is körvonalazni

³ „...vannak olyan művek, amelyek megjelenésük pillanatában még nem vonatkoztathatók egy bizonyos közönségrétegre, mert oly mértékig áttörnek az irodalmi elvárások megszokott horizontját, hogy csak lassan képesek maguknak saját közönséget toborozni. Amikor aztán az új elvárási horizont is általános érvényre tesz szert, azon mérhető le megváltozott esztétikai norma ereje, hogy a közönség az eddigi sikerkönyveket elavultnak kezdi érezni és elpártol tőlük.” H. R. Jauss: *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán, Osiris, 1997. 58.

kénytelen, ez pedig nem lehetséges az esztétikának egy az elitista konvencióktól eltérő, az élet minden területére kiterjedő elmélete nélkül. Jean Baudrillard *transzesztétika*⁴ fogalma – mely szerint (posztmodern) korunkban minden esztétikumvá vált, ezáltal nem megszűnt az esztétika, hanem mindennek létrejött a saját esztétikája, vagyis minden dolog a saját magára jellemző esztétikai értékkel bír – számomra applikálható elméleti elgondolását nyújtja az érték kérdésének egy a jelen populáris irodalmába sorolandó műfaj vizsgálatakor. Az idevágó kérdéskört bővíti az is, hogy részint fiatalságát, részint regény jellegét tekintve – e kettő igencsak összehozható, amennyiben Bahtyint veszem alapul⁵ – a fantasy műfaja állandó alakulásban van, az eddig napvilágot látott művek száma pedig máris könyvtárryira rúg, éppen ezért az idetartozó alkotások összességére kiterjedő részletességgel lehetetlen áttekinthető képet nyújtani erről a műfaj-típusról. Röviden szólva írásom tartalmáról tehát itt a bevezetőben: úgy gondolom, hogy minden fantasy – mivel összességüket műfajként nevezem meg – hasonlít az összes többi fantasyre, és, bizonyos fokig, az összes többi regényre, tipikusként megjelölhető a vizsgált műfaj esetében egyfajta nyelvfelfogás és nyelvhasználat, valamint fellelhető strukturális szinten egy markánsan kirajzolódó séma, melynek alázatos ismétlésével érik el a szövegek a kívánt fogadtatást sajátságos befogadói közegükben.

II.

Kezdeném a fantasy művek regénytípológiai vizsgálatával. Bár nagy számmal születtek fantasy novellák a kezdeti időkben, a század első felében, Lovecraft, Howard – hogy csak a legismertebbeket említsem – és mások tollából, és születnek azóta is, ennek ellenére a műfaj alapvető formája a regény, pontosabban egy ennél nagyobb mű-egész: az egymást

⁴ Jean Baudrillard: *Transzesztétika* in *A rossz transzparenciája*, 1997. Balassi Kiadó, 18-22.

⁵ Bahtyin írja *Az eposz és a regény* (A regény kutatásának metodológiájáról) c. tanulmányának legelején: „A regény, mint műfaj tanulmányozását különleges nehézségek jellemzik. Ezt magának a tárgynak a sajátossága idézi elő: a regény az egyetlen keletkező és még nem kész műfaj. A műfajformáló erők szemünk előtt működnek: a regényműfaj születése és alakulása a történelmi nap teljes fényében zajlik. A regény műfaji váza még korántsem merevedett meg, és még nem láthatjuk előre minden formálódási lehetőségét.” *Az irodalom elméletei* III. szerk. Thomka Beáta, Pécs, 1997. Jelenkor, 27.

sorozatszerűen követő, egymás közt szoros tematikus rokonságot mutató írásművekből álló, folytonos bővülésre képes *regény-ciklus*⁶. A szövegek ilyesfajta összetartozása legtöbbször abban az esetben is megfigyelhető, amikor valamely szerző novellákban nyilvánul meg. Ezek általában egy jóval nagyobb koncepció, egy egész *elképzelt világ* egyetlen részletét ábrázolják, egy tételezhetően hosszabb történet egyetlen epizódjának háttéréként. Vagyis a történet elmondottja mögött felsejlenek egyéb történetek, az események helyszíne pedig más novellák helyszíneivel, egy elképzelt világ aprólékos térképévé egészíthető ki. A novellák lényeges jellemzője tehát egyfajta sorozatszerűség; egy regény(világ) fejezeteiként, az ennek világ-történetnek a „fejezeteit” képező összes többi novella szoros tematikus kontextusában nyerik el jelentésüket és jelentőségüket, mint például a *Conan*-történetek, a *Dragonlance*-novellák vagy Tolkien „elveszett” meséi. Összefoglalva: hasonló vonásokat figyelhetünk meg a műfajba tartozó rövidebb történetek esetében, mint a regényeknél⁷, amelyek nem önálló, zárt egységekként, hanem a többi, ugyanahhoz a világhoz tartozó regényhez viszonyítva, és ezekkel együtt kapnak (többlet)jelentést, egy fiktív univerzum, és az ezt megjelenítő nagyobb és cizelláltabb történet, a *ciklus*

⁶ M. Foucault a *Nyelv a végtelenhez* c. írásában (68.) a rémregények kapcsán bevezeti a „végtelen gombolyodás alakzata”-fogalmat, amit ekképpen fejt ki: „minden epizód a gyarapítás egyszerű, ám abszolút szükségszerű törvénye szerint követi a megelőzőt. Mindig egyre közelebb kell kerülni ahhoz a pillanathoz, amelyben a nyelv majd megmutatja abszolút hatalmát, hogy szegényes szavai által életet adhasson a borzalomnak; csakhogy igazából ez lesz az a pillanat, amikor a nyelv már nem tehet semmit, amikor kifogy a lélegzetből, amikor el kell némulnia anélkül, hogy elnémulását közölhetné. A nyelvnek mindig arrébb kell tolnia azt a határvonalat, amelyet maga húz maga elé, s amely egyaránt jelöli királyságát és korlátozottságát. Így sorjáznak minden regényben egyre növekvő számban és vég nélkül az epizódok, aztán pedig így sorjáznak vég nélkül a regények...” *Nyelv a végtelenhez*, szerk. Sutyák Tibor, Debrecen, 1999. Latin betűk

⁷ Vannak „elméletirók”, akik fantasy mese-regényeknek nevezik őket, nyilván a kitalált környezet és az utazós, kalandregény-jelleg együttesét kívánják ezáltal megjelölni. A science-fiction „érdekeit” védők általában a „tündérmese/agyszülemény”-megnevezések — gyakran pejoratív — használatával kívánják elhatárolni a műfajt a „tudományosabb” regényformától. Ide köthető Stanislaw Lem megnyilatkozása („Minek ez a sok mesészerű elem?”) e témában egy róla szóló doc. filmben (Spektrum TV), vagy Darko Suvin: *A science fiction műfaj poétikája* in *Helikon* 1972/1. Science-fiction tematikus szám, 49. „Ha a mítosz időn kívül, a tündérmese egy időtlen konvencionális múltban, a rémtörténet pedig a hős abnormálisan megzavart jelenében játszódik le, a naturalisztikus irodalom és az SF azonosak abban, hogy minden időben és térben működhetnek: empirikusokban az első, nem empirikusokban az utóbbi.”

konstruálódási folyamatában⁸. Ily módon körvonalazzák a krónikák és a legendák a *Dragonlance* világát, a sötét, horrorisztikus regények a *Ravenloft*ot, de említhetném a hazai könyvterjesztők polcain is elérhetőek közül még a *Forgotten Realms*t, a *Crown Empire*-t, a *Halálkaput*, a *Dark Sun*t vagy akár a magyar *M.A.G.U.S.*-t is. Megállapítható tehát, hogy a fantasy regények vége — a regény ebben az értelemben tárgyként, *kötet*ként értendő —, ahogyan arra más szövegekkel való tematikus összefüggésük is utal, nem jelenti az egyes fantasy művek (egy elképzelt világ történeteit ábrázoló szövegek összessége) végét. A ciklusnak ezt a struktúráját egyfelől azzal magyarázhatjuk, hogy egy világ-elképzelés létrehozásakor több különböző regényszerzővel kell számolnunk, másrészt a corpus bővülésének folyamatossága, folytatólagossága – lényeges, hogy egy aktuális műfaj folytonosan kiegészülő/bővíthető ciklusairól beszélünk – lehetetlenné teszi a mű-egész összegyűjtött publikációját. Az eddig felvázoltakból nyilvánvalóvá válhatott a fantasy regénytípus két markáns sajátsága: 1. az elképzelt világot felépítő szerzők közössége, és nem egy szerzői individuum, az, ami a szövegelemekből rendszert/ciklust konstruál, oly módon, hogy a saját műveket az adott elbeszél világ tematikus önazonosságába illeszti; 2. a műfajba tartozó szövegek fontos sajátsága, hogy történetközpontúak, a nyelvet transzpárens közegként tételezik, olyan eszközként, amely által a maga tematikus teljességében – nevezhetjük koherenciának akár –, az epizódokból kibontakozhat az elképzelt világ történet-egésze. Ez a teljesség a feltétele a világ beláthatóságának/bejátszhatóságának. A játék az, ami ennek a műfajnak a kapcsán (is) lehetővé teszi az interakciót, de ez esetben nem az olvasói játékról van szó abban az értelemben, ahogyan a szövegértelmezés játékát mai napság érteni szoktuk. A teremtet világok a fantasy játékokban vagy szerepjátékokban valódi játéktérként funkcionálnak, az egyes történetekben a cselekmény háttereként ábrázolt helyszínek megrajzolják a szerepjáték-világ térképét, és ezeket a térképeket, a tolkien *Középföldétől* elkezdve, minden játszható világhoz grafikusán (úgy, hogy a rajz nagyjából a megfe-

⁸ Ezt is példázhatja, hogy a tolkien *„alapmű”*, *A Gyűrűk Ura* is tévesen nevezetett trilógiának, hiszen az a tény, hogy három kötetre van felosztva, csupán azt bizonyíthatja, hogy hosszúsága miatt praktikusabb volt szétadarabolva kiadni. A mű, egyébiránt, belső felosztása szerint hat könyvből áll, és semmilyen tartalmi vagy formai jel nem utal arra, hogy az első kettő, a második kettő és a harmadik kettő szorosabban tartozna össze, mint bármely könyve a hat közül az összes többivel (ráadásul az 1968-as teljes angol nyelvű kiadás egykötetes).



lelő területi tagozódást és az arányokat is mutatja) mellékelik. Mivel a játékot egy a történetet a játék folyamatában narráló, az aktuális fordulatokat szabályozó vezető vagy *játekmaster*⁹ irányításával többen játsszák, és a játékosok által mozgatott/megélt karakterek gyakran harcolni kényszerülnek egymással, fontos, hogy tudjuk, milyenek ezeknek a karaktereknek a képességei, egymáshoz viszonyítva mik a lehetőségeik a harc kimenetelét tekintve. A szerencsén kívül, amit ebben a játékban is mindenekelőtt a kocka képvisel, ezek a „felsőbb” törvények azok, amelyek a játék menetére nézvést meghatározóak. Ha valamely elem (helyszín, történet, karakter stb.) nem jól körvonalazott, koherensen fölvezetett, követhető, akkor az elrontja a játékot (nem tudom beleélni magam!). Mondhatnám úgyis, hogy akkor és csak akkor van játék, ha a szabályok a lehető legaprólékosabban képesek azt megszabni és uralni – aprólékosság szempontjából pedig nem mellékes a terjedelem; ennek a tényezőnek, egyebeken túl, jelentős köze lehet a regényciklusok folyamatos bővüléséhez. A szabadság/felszabadultság csak és kizárólag a játéktér determináltságából, a karakter lehetőségeinek predestináltságából fakadóan lehetséges. Ennek azért kell így lennie, mert a játék nem egyedüli, személyes játék, hanem csoportos, és a játék nyelvét, valamint a játéktér vagy játékvilágot megképező regények nyelvét *ugyanúgy* kell értenie az egyénnek, mint azoknak, akikkel együtt játszik. Fontos tehát az, hogy a szövegvilág aprólékos meg-/magamagyarázása, amiként a nyelv „tisztá és egyszerű transzparenciája”¹⁰ is, az ugyanúgy értést, más szóval a csoportos értelmezés lehetőségét hívatott megvalósítani. Olyan történetközpontú szövegek esetében, amelyek nemcsak egy önfeledt, átéléses olvasói magatartást, hanem a regényszövegeken kívüli térben a regényvilág játszhatóságát, vagyis a virtuális megélhetőség egy ilyen fokát célozzák, maguk a szövegek azok, amelyek megteremtik a transzparencia illúzióját, mivel folytonosan feltételezik a téma abszolút átvihetőségét a nyelven keresztül az olvasóhoz. Az olvasói átélés intenciójának megkerülhetetlen előfeltétele, hogy a nyelv „áttetszőségével” szemben támasztott esetleges aggályok sosem explikálódhatnak.

⁹ A játékmester értelemszerűen az, aki levezeti a játékot, vagy egy játékkönyv megírt, vagy a saját elképzelt cselekménymenete alapján. Lényeges, hogy mindkét esetben a játszott világ „felsőbb” törvényeihez/szabályaihoz kell igazodnia, melyek az adott világot megjelenítő historikus „szépirodalomból” és egyéb idetartozó szövegekből – ezen elsősorban a szerepjáték-könyvek értendők – tudhatók.

¹⁰ Foucault: uo. 67.

Sokban hasonlít a szerepjátékos fantasy olvasók – praktikus szempontokat cseppet sem mellőző – közösségi értelmezési formája ahhoz, amit Stanley Fish¹¹ körvonalaz az egyazon irodalomelméleti iskolákba tartozó elmélészek (ugyanúgy) olvasási gyakorlata kapcsán. Fejtegetéséből számomra az a momentum lényeges, hogy a poliszémia egyértelműsítésére törekvő magyarázatok a tudományos közösségen belül egy kompromisszumos jelentéstartalom létrehozásához vezetnek, vagyis kvázi ugyanúgy értik/védik/támadják a közösség tagjai a (szóban forgó) szöveget, de ez nem jelenti azt, hogy létezne annak egy fixálható jelenéstartalma. Inkább arról van szó, hogy a közös érdeklődés tárgyából, vagyis az adott szövegből, mivel az értelmezők egymás magyarázatait nem hagyják figyelmen kívül, kitermelődik egy mindannyiuk által aktuálisan elfogadhatónak tartott jelentés-kategória, amelyet érvényesnek tartanak a vizsgált alkotásra nézvést, ezáltal mintegy megalkotják a helyét az irodalomtörténeti vagy az irodalomtudományos diskurzusban. Tehát nyilvánvalóan a pragmatikus szempontok kerülnek előtérbe, amikor a szövegek „használatosságáról” esik szó. Akárcsak Fish-nek az irodalomtudományos diskurzusban, nekem is a „használatossági szempont” tűnik lényegesnek a fantasy regények esetében, mivel, mint mondtam, a(z együtt) játszhatóság a praktikus/pragmatikus lényeg, ez az a kritérium, amely a közösség számára egyértelműen jelzi/jelenti a szövegek minőségét. Ennek az együttjátszhatóságnak a feltétele pedig a játéktér megmagyarázottsága, kétféle értelemben is: egyrészt azon szövegek által, amelyek megjelenítik a játszható világot, ennek „lakosságát”, vagyis a szerepjáték karaktereit és a történések törvényszerűségeit, másrészt a befogadói közösség által, amelynek a játéktevékenysége közben a lehetőségek, szabályok stb. konkretizálódnak, létrejönnek a kompromisszumos jelentéstartalmak, mintegy a fish-i értelemben. Ebből az következik, hogy a fantasy regények befogadónak leginkább azok a szövegek felelnek meg, amelyek híven és következetesen utánozzák/ismétlik a már megszokott sémát. A séma fogalma itt elsősorban egy adott ciklus előzetesen olvasott szövegelemei által kialakított elvárásoknak való megfelelést jelent, ezek a tapasztalatok

¹¹ Stanley Fish: *Van szöveg ezen az órán?* ford. Kálmán C. György, Testes könyv I. Ictus és Jate Irodalomelméleti csoport, szerk. Kis Attila Atilla – Kovács Sándor S.K. – Odorics Ferenc, Szeged, 1996.

mérvadó mintaként mindig összevetésre kerülnek a ciklushoz paratextuális¹² jegyei által kötődő újabb szöveg olvasásának élményével. (A séma, egy bizonyos cikluson kívüli, másik jelentéséről és ennek strukturális jelentőségéről a műfaj szempontjából a későbbiekben esik majd szó.) Az újdonság – a nyelvi, strukturális újdonság –, amit H. R. Jauss kiemelőnek tart a magas irodalom csoportjába sorolható műalkotások esetében, a fantasy regényvilágoknál – a „játékos” befogadók szemszögéből – nem dicsérendő momentum, amennyiben a szöveg megjelöli, hogy melyik ciklushoz tartozik, és mégsem követi annak implicit szabályszerűségeit¹³. Az idetartozó művek klasszicizálódási folyamatában ez nem juthat fontos szerephez, ellentétben a séma aprólékos és tökélyre törekvő utánzásával/ismétlésével. Bővebben a jaussi elképzelésről: „Az elvárás horizont és a mű, azaz a már meglévő esztétikai tapasztalatok biztonsága és az új mű befogadásához szükséges „horizontváltás” közötti távolság recepció-esztétikai szempontból meghatározza az irodalmi mű művészi jellegét: amilyen mértékben csökken az a távolság, azaz amilyen mértékben nem követeli meg a befogadó tudattól a még ismeretlen tapasztalatok horizontjára való átállást, oly mértékben közelíti meg a mű az élvezetkeltő vagy szórakoztató irodalom szintjét.”¹⁴. Esetünkben a szórakoztató jelző teljes mértékben helyénvaló, de azzal a bővítéssel, hogy műfaji kritérium és nem a szerző jelentéktelenségének folyamánya a horizontváltás elkerülése. (A sémából való kilépés csak abban az esetben képzelhető el, ha az írásmű egy újabb világ bemutatásával egy újabb ciklust kezdeményez, vagy esetleg a szerző egy ciklusba nem tartozó egyedi alkotást kíván létrehozni, amelyet csupán fantasztikus jellege és egyéb – a játszhatóság kritériumán kívüli – nyelvi/strukturális és tematikus sajátosságok kötnek a tárgyalt műfajhoz.) A befogadói elvárás tehát az, ami interakciós jelleggel visszajelez a szerzőnek, hogy mik is lehetnek a *fogyasztható* szándékai. Mint minden populáris műfaj

¹² A paratextuális jegyek közül a műfaj szempontjából lényegesnek gondolom, hogy a kötetek megjelölik, melyik játék-világhoz tartoznak, pl. *Halálkapu*, *Dragonlance*, *M.A.G.U.S.* stb.

¹³ Implicit szabályszerűségnek tekinthetjük például azt, hogy a *Dragonlance* világában a sárkányok színe szükségszerűen jelöli – a ciklust ismerő olvasók számára –, hogy a jó vagy a rossz oldalhoz tartoznak. A „beavottaknak” gyakran már egy történet kezdeti konfliktusából megsejthető a végkifejlet, így természetesen nagyobb figyelem fordul részükről a történet kibontakozására, a győzelemhez való eljutás folyamatára.

¹⁴ H. R. Jauss: *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, 1997. 55.

esetében, a fantasynél is a *fogyaszthatóság*¹⁵, a befogadás könnyűsége, az a kritérium, amely a szöveg értékét olvasói számára megadja – ráadásul a fogyaszthatóság, mint arról már esett szó, a játszhatóság kritériumával kerül szoros összefüggésbe, mely ennek a műfajnak kiemelten fontos jellemzője, úgyhogy egy esetleges deviáns törekvés adott cikluson belül szükségyszerűen a műfajból való kilépés szándékát is képviselné. Léteznek műfajújító kísérletek, de ezek legtöbbször a szerepjátékos olvasóközösségek mondott-mondatlan elutasításába ütköznek: Tessék elmenni szép/más irodalmat írni, ha nem tetszik a rendszer(/séma)! A szépirodalom berkeiből viszont, a posztmodernnek titulált szövegelvárások – mint pl. a Jasss által körvonalazott, szöveg-immanensnek tételezett posztmodern irodalmi jellemzők¹⁶ – horizontjából a történetközpontú, nyelvi transzparenciát tételező, naív narratívák felé irányuló gyanú a „próbálkozó” szerzőket (is) száműzi. A műfaj belesik/beleesett a kritikai közöny csapdájába, „időviharba” került, mivel nem tud nem mai lenni, hiszen nagyon is fiatal, nagyon is most születik – vehetjük alapul Bahtyin regény-elképzelését –, ugyanakkor korunkban talán anakronisztikusnak tűnhet egy effajta sematikus jellegű regénytípus, melyben az alkotói nagyság akkor nyilvánul meg, ha egy írásmű az adott ciklus implicit szabályainak maximális betartásával, az ismert világ-modellen belül maradvá izgalmas és fordulatos tud maradni.¹⁷

¹⁵ Roland Barthes által bevezetett fogalom. „A mű általában a fogyasztás tárgya. (...) Az olvasás, a *fogyasztás* értelmében, nem *játék* a szöveggel.” R.B.: *A mítól a szöveg felé*, in *A szöveg öröme*, Budapest, 1996. Osiris, 72.

¹⁶ „Itt csak annyiban szükséges erre utalnom, amennyiben összefoglalom annak *kritériumait*, mi érdemes e paradigma szerint a posztmodern elnevezésre: elfordulás egy aszketikus modernizmus ezoterikus kísérletétől az érzéki tapasztalat és a megértő élvezet, illetve a bőven adagolt szatíra és szubverzív komikum exoterikus igénye felé, a szubjektum proklamált halálának átcsapása a szolitáris tudat határai oldódásának egy polifón Én és Te viszonyra nyíló tapasztalatába; az autonóm műalkotás, az önreferenciális poétika feláldozása a művészeteknek a nagy mértékben industrializált világ jelenére és új médiumaira való ráirányítása érdekében; továbbá messzemenően szabad rendelkezés minden elmúlt kultúra fölött (intertextualitás); a recepcióra és a hatásra áthelyeződő esztétikai érdeklődés; nem utolsósorban a magas- és a tömegkultúra olyan elfogulatlan egyéolvasztása, amely a fiktitvet, az imagináriust, a mitikust a kommunikáció médiumaiként képes hasznosítani, s technicizált világunk információáradatával szemben felmutatni.” Jasss: *Az irodalmi posztmodernség*, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika, Osiris, 1997. 217.

¹⁷ A fantasy témakörben hazánkban publikált „kritikai” szövegek nagy részét irodalomtörténeti és könyvajánló jellegűnek nevezném. Ezek jórészt megelégednek a szerző életútjának felvázolásával, a hatástörténet (az elődök: Blake, Poe, Mary Shelley, Bram Stoker stb; azután az ősök: William Morris: *Well at the World's End*, 1896; Lord Dunsany: *The Gods of Pegana*, 1905; R.E. Howard, H.P.

III.

„Jellemző, hogy a regény saját változatainak egyikét sem hagyja állandósulni. A regény egész történetén végigvonul e műfaj uralkodó és divatos, sablonizálódásra törekvő válfajainak következetes parodizálása és travesztálása: a lovagregény paródiái (a kalandos lovagregény első paródiája a XIII. századi *Dit d'aventures*), a barokk-, a pásztorregény (Sorel *Berger extravagant*-ja), a szentimentális regény paródiái (Fieldingnél, Musäus *Második Grandisonja*) és így tovább. A regénynek ez az önkritikussága a keletkező műfaj nagyszerű vonása.”¹⁸ Ez nincsen másként a fantasynél sem, de még mielőtt belemennék abba, hogy számba vegyek – legjobb tudásom szerint – bizonyos reformtörekvéseket, a következőkben felvázolnám, hogy mi is az a ciklusok sajátosságain túlmutató, az egész műfajt meghatározó bevett forma: a *séma*, amit egyesek híven ismételni, mások meghaladni – úgy meghaladni, hogy benne maradni – igyekeznek.

A legmervadóbb minta tehát Tolkien (*The Lord of the Rings*, az első kötet 1954-ben, a teljes – egykötetes – angol kiadás 1968-ban jelent meg). Persze

Lovecraft és a fókuszban Tolkien, végül a követők: leginkább, akik hasonlíthatóak Tolkienhez, és foszlányosan, akik eltérnek a „hagyománytól”) felemlítésével, valamint azzal, hogy hangsúlyozzák a fantasy művek mítoszokkal – főként a germán-kelta mitológiával –, lovageposzokkal, lovagregényekkel való hasonlatosságát (ezekből származtatott eredetét), jelentős nyugati olvasottságát és a science-fictiontól való elhatárolás szükségességét. Tipikus és nem is a legrosszabb példa erre a Lovecraft fordítás-sorozatnak *Az örület hegyei* c. kötetében Szentmihályi Szabó Pétertől megjelent Lovecraft-méltatás. A magyar nyelven fellelhető kritikákhoz sorolandóak még azok a „tudományos” írások, amelyeket a hetvenes évektől a Kuczka Péter szerkesztésében megjelent *Galaktika* gyűjteménysorozatban közöltek. Ezek fő jellegzetességét leginkább abban a kijelentésben ragadhatnánk meg, hogy: Minden science-fiction. A szóban forgó kritikusok többsége, ha jól gondolom, reáltudományos műveltségű, és legfőképp az vonzotta őket, hogy milyen tudományos vagy kvázi tudományos megállapításokat tartalmaznak a vizsgált szövegek (és nem utolsósorban, mennyire jelzik előre egy szocialista-utópista társadalom közeledtének szükségességét). Koruk sajátosságának tudható be, hogy csak és kizárólag a tudományos hipotézisek és nem a szövegek érdekelték őket. Akkoriban nem volt szokás különbséget tenni a fantasy és a science-fiction művek között (sem); Asimovot és Tolkient egyazon mércével mérték, és mindent sci-finek olvastak, amiben fellelhető utópia és „fikció”. Pl.: Julij Kagarlickij: *Tudományos-fantasztikus író volt-e Swift?* (*Galaktika* 17. 1975. 109-120.), Szentmihályi Szabó Péter: *Jókai Mór, a tudós fantasza* (*Galaktika* 16. 1975. 117-120.), de ezeken kívül sci-finek olvasták Borgest (az Európánál megjelent Borges-kiadás első kötete, *A halál és az iránytű* fülszövege szerint „fantasztikus szerzőnek kellett álcázni, hogy egyáltalán kiadható legyen”) valamint sok más szerzőt is. Ettől a bírálható szemléletmódtól nem tér el a Helikon Sci-fi számában publikált elméletírók nagy többsége sem (a szám bevezető szövege egy Kuczka Péter-írás).

¹⁸ Bahtyin: uo. 31.

nem ő az első – sőt Tolkiennek is vannak „Tolkien előtti” művei, mint *A Babó* (*The Hobbit*, 1937) vagy a *The Book of Lost Tales*, amit később, halála után *A Szilmarilok* (*The Silmarillion*) címmel fia rendezett sajtó alá – mégis *A Gyűrűk Urát* tekinthetjük műfaj-meghatározó alkotásának¹⁹. A szerző, sokak szerint, „a” tökéletesre formált elképzelt világot²⁰ (Középföldét) teremtette meg ebben, ahol minden megvan – amit csak a mottóul válaszított Borges-szöveg lehetségesnek tart –, értem ezen a fiktív világ földrajzat/térképét, nyelvét, mitikus eredetét, történelmét stb., vagyis a múltat, amely meghatároz, és a jelent, amely meghatározódik – nem kis mértékben – a múltja által. *A Gyűrűk Ura* és a mintáját követő fantasy regények kapcsán egyaránt fontosnak gondolom Northrop Frye románc-elképzelését, mely sokban hozzájárulhat a fantasy műfaji sémájának meghatározásához, többek közt azért is, mert Frye a románcot önálló műfajként kezeli, és mert a fantasy felfogható a műfaj egy jelenkori inkarnációjaként. „Van egy alapvetően „proletár” összetevő a románcban is, s ez sohasem elégül ki különböző inkarnációival, sőt maguk az inkar-

¹⁹ „Az kétségbevonhatatlan, hogy Tolkien kapcsolatba hozható a fantasyvel attól kezdve, hogy hatása érvényesült. *A Gyűrűk Ura* azáltal, hogy egészen egyedülálló módon népszerűsítette a fantasyt, meghatározóvá vált a fantasy köztudatba való bekerülésében, illetve a stílusirányzat köztudatban élő körvonalainak kialakulásában. A fantasyről az emberek többségének ma is teljességgel kitalált környezetben játszódó heroikus történetek jutnak az eszébe, amelyekben meghatározó szerephez jutnak emberfeletti szörnyek, illetve varázstárgyak, amelyekben a Gonoszt legyőzheti a Jó ereje, s amelyekben a tájak káprázatosak és lélegzetelállítóak. Az angolban ma már fogalom a *tolkien* táj; arra a környezetre értendő, amely egyszerre ragad meg nyersségével és érintetlenségével, s egyszersmind az ősiség érzetét kelti az emberben (...) *A gyűrűk ura*, mint a fantasy csúcsteljesítménye, legnagyobb műve a mindenkor összehasonlítási alappá vált minőség és élvezhetőség (s csak elvétve a stílus) tekintetében. Fantasy regények reklámjaiként azóta látni gyakran olyan és ahhoz hasonló fülszövegeket, mint „*A legnagyobb fantasy A Gyűrűk Ura óta*”, vagy „*A Gyűrűk ura óta egyetlen történet sem bűvölt el ennyire*” stb.” – Varga I. Nándor: *Tolkien és a fantasy* (<http://www.elte.hu/~tick/aurin/egyeb/tolkien.htm>)

²⁰ Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* c. novellájában Uqbart a teremtett világot, „rendezett bolygónak”, „aprólékos és roppant bizonyosságnak” nevezi, viszont ennek a helynek a szabályossága a „sakkjátékosok szabályossága”, szemben a valósággal, melynek rendezettsége isteni, vagyis „embertelen”. Az emberek mindig jobban fogják kedvelni ezt/(az ilyen) a belátható valóságot, mint az „igazi” valóságot a maga radikális pluralitásában. Ezért veszi át majd Uqbar a novella végén, a fikcióhoz szorosan tartozó utószóban a világ szerepét. Ezekből a fejtegetésekből is kitűnhet, hogy a tökéletesség feltétele a megmagyarázottság, az aprólékosság, vagyis a koncepció átláthatósága. A kitalált világba a halandó sokkalta szívesebben éli bele magát, mint a valóságba, mert ez utóbbi folytonosan kicsúszik a keze közül, rendszerező szándéka minduntalan tökéletlen struktúrákat alkot, melyek anomáliái bizonyos idő elteltével szükségszerűen megmutatkoznak, vagyis sohasem fogadhatja be a „valót” a maga teljességében.

nációk is jelzik, hogy akármekkora a változás a társadalomban, a románc megint megjelenik, ugyanazzal a sóvárgással kutatva új remények, vágyak után.”²¹ (Umberto Eco, *A rózsza nevéhez* szánt széljegyzeteiben, a történelmi regény három típusáról szólva elsőként a románcos típust említi²². Hasznos lehet beidézni az ő vélekedését is, mivel sokban egyezik azzal, amit én a fantasy regényről, mint románcról gondolok. „Van egyrészről a *romance*, ide tartozik a breton legendakör éppúgy, mint Tolkien munkássága vagy a „Gothic novel” is, amely *novel*nek ugyan nem *novel*, hanem *romance*. A múlt csupán díszlet, ürügy, mesés konstrukció, mely által szabadon szárnyalhat a képzelet. Tehát még az sem szükséges, hogy a *romance* a múltban játszódjék, elég, ha nem itt és most játszódik, és ha az ittről és a mostról nem beszél, még allegorikusan sem. Sok sci-fi szintiszta *romance*. A *romance* mindig valami másholnak a története.”) A fantasy is, ahogyan a frye-i románc-elképzelés szerint a románc, felfogható „vágyteljesítő álomként”. A regény-világok mindig egy adott konfliktust tematizálnak, amely konfliktusban a protagonistát, vagyis a tetteit morálisan is igazolni tudó hőst, és az antagonistát, vagyis az ellenséget szembenálló értékjegyeikkel kontúrosan körülhatárolva látjuk. (Frye a mítoszt és a románcot egyaránt a *mítoszalkotó irodalom általános kategóriájába* tartozóknak nevezi, de – mint mondja –, amíg „a tulajdonképpeni mítoszban a hős isteni, a románc tiszta formájában emberi”²³). A vágy – sablonosan – mindig a béke elérése és a hős győzelme, akár élete árán is, és amikor ez megvalósul – így kell lennie –, kilátásba helyeznek a művek egy béke utáni háborúskodást, majd újabb békét és így tovább végtelenül. („Ha a románc irodalmi formát ölt, kisebb kalandok sorozatából áll, és ezek egy átfogóbb, sorsdöntő kalandba torkollnak.”)²⁴ Lényeges az általam körülírt románcos fantasy műfajiségének szempontjából az is, hogy Frye elgondolása szerint a románc megnyilvánulási formájaként leginkább a prózát választja. A fantasy világok regényein végigvezet a vágybeteljesítő sikeres keresés motívuma, és – merthogy ez nincs másként a románcnál

²¹ Frye: *A nyelv műthosza a románc*, Határ, 1993/június, 128.

²² Umberto Eco: *A rózsza neve*, Bp. 2000. Európa, 615.

²³ Northrop Frye: uo. 131. (A románc nem tiszta formáját a mítoszhoz közeledő változatai jelenthetik: „minél közelebb van a románc a mítoszhoz, annál inkább tapadnak a hőshöz isteni tulajdonságok, s annál inkább kap az ellenség démonikusan mitikus vonásokat.” 129.)

²⁴ Frye: uo. 129.

sem – jellemző rájuk, hogy a keresés történetét a románcok teljes formájának klasszikusan hármas felosztásában – 1. „a veszélyes utazás és kisebb előzetes kalandok”: az *agon*, 2. „a sorsdöntő viadal”: a *pathosz*, 3. „a hős magasztalása”: az *anagnoriszisz*²⁵ – beszélnek el. A *Gyűrűk Ura* három kötete (I. A gyűrű szövetsége, II. A két torony, III. A király visszatér) nyilvánvalóan nem ezt a felosztást jelöli, de a séma hármas tagoltsága ebben a műben is kimutatható. Az első rész, amely egyben a leghosszabb, a fő küzdelemig, Gondornak, a sötétség birodalmának ostromáig tart. Az ostrom, főként Frodónak, a gyűrű hordozójának egyéni diadala áll a középpontban – ezek már a harmadik kötet történései –, a lezárás (a legrövidebb rész) pedig, az új király fellépése, ezáltal az új rend megszületése Középföldén, valamint a hobbitok részéről otthonuk, „a megye megtisztítása”, a regény legvégén. A hős tehát végigviszi az olvasót a keresésnek ezen a három szakaszán, hogy végül beteljesedjék a vágy, vagy még inkább, hasonlatosan ahhoz, ahogyan Foucault gondolja a *Nyelv a végtelenhez* c. szövegében (a rémregényekkel kapcsolatban), hogy újból elbeszélhetővé tegye a keresés mítoszát, újabb elbeszéléseknek nyisson teret, amelyek, megismételve a sémát, a végtelenbe sorjáznak. A történetek elbeszélése ugyanannak (a sémának) az elbeszélése különböző történetekben. Műfaji sajátosság, hogy „maga fosztja meg önmagát minden lehetséges pihenőtől”²⁶, hogy újra és újra megismétlődhessen a *nyelvi siker*²⁷, a nyelvivé tett vágy nyelvvi beteljesedése, ami nyelvisége – duplikátum jellege – folytán sohasem elégítheti ki a valóságos vágyat, sosem valós siker, de önmaga végtelen elbeszélésével a végtelenségig halogathatja a beteljesülhetetlenség problémáját. A nyelvvi behelyettesítésnek ez a folyamata összehozható azzal, amit Jacques Derrida *A struktúra, a jel és a játék...* c. írásában a *pótlólagosság* mozgásaként definiál: „E mező [vagyis a nyelv, betoldás tőlem: S.B.] csak azért teszi lehetővé e végtelen helyettesítgetéseket, mert ő maga véges, vagyis azért, mert ahelyett, hogy kimeríthetetlen mező lenne, mint a klasszikus hipotézisben, ahelyett, hogy túl nagy lenne, inkább hiányzik belőle valami, mégpedig a középpont, amely leállítja és megalapozza a

²⁵ Frye: uo. 129.

²⁶ Foucault: uo. 69.

²⁷ „Az ember úgy van alkotva, hogy bosszút tudjon állni a valóságon azon képessége révén, hogy alkotni tud a nyelvben és a nyelv által egy olyan világot, amely megszabadítja őt a világ fenyegetéseitől.” Hubert Juin: A science fiction és az irodalom, in Helikon, 1972/1. 33.

helyettesítések játékát. Azt mondhatnánk, (...) hogy a játéknak ez a mozgása, melyet a középpontnak és az eredetnek a hiánya, illetve távolléte tesz lehetővé, a *pótlólagosság* mozgása. Attól még nem lehet meghatározni a középpontot és a totalizációt, mert a jel, amely a középpontot helyettesíti, *pótolja*, amely helyét távollétében elfoglalja, ez a jel ráadásként, *pótlékként* hozzáadódik. A jelölés mozgása hozzáad valamit, emiatt mindig több, de ez a hozzáadás lebegő, mivel a jelölt oldalán fellépő hiányt tölti be, pótolja.”²⁸ A nyelvivé tett vágy beteljesülése, esetünkben is, mint jelölő értendő, melynek jelöltje, a valós vágy beteljesülése, a nyelvi folyamatban véghezvihetetlen, mivel a nyelvből, mint mezőből hiányzik, így viszont nyelvi pótlása végtelen lehet, mivel éppen az nincsen jelen a játék folyamatában, ami a jelölők játékát végessé tehetné. A románc-elmélet értelmében vett, a műfaj strukturális szinten jelentkező sémájának, a vágybeteljesítő keresésnek folytonos ismétlődését, állandó jellegű felbukkanását az irodalom történetében tehát magyarázhatjuk egyrészt a játék korlátozásának lehetetlenségével, másrészt és ezzel szoros összefüggésben a vágybeteljesítés nyelvi megtapasztalásának folytonos igényével a befogadók részéről. Következésképpen ezen újból és újból fogyasztói/befogadói gyönyört kiváltó, népszerű románc-séma mai realizációjaként/inkarnációjaként foghatjuk fel a fantasy műfaját.

Visszatérve a műfaj mitikus jellegéhez, kulcsfontosságúnak gondolom, hogy a klasszikus értelemben vett mítosz, az „isteni hősök története”, csak a románc, az „emberi hősök történetének” színes kristályán keresztül válik olvashatóvá a fantasy regényekben. Tolkien regénye megteremti a saját mítoszat, és ezt *visszafelé*²⁹ teszi. A regény szövetén átsejtetődik az ősmúlt – a regény a jelen, amely ennek a fikcionált világnak a teremtéstörténetét és a kezdeti időket beszéli el, mondhatnánk, de nem beszéli el abban az értelemben, hogy az elbeszélés meg van szövegezve, benne az események *cselekményesítve*³⁰ vannak, csak utal. Ezt az utalósos vagy hátrapillantó, kvázi

²⁸ Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, in Helikon, 1994/1-2. 31.

²⁹ Köles Edit előszóbeli megállapításáért hálás köszönet.

³⁰ Hayden White *A történelem terhe* (Budapest, 1996. Osiris) c. könyvében használt fogalma. Azt a folyamatot fejezi ki, melynek során a történész az össze nem függő adatokból, információkból, leletekből létrehozza a történeti narrációt, ezáltal teremtve meg az összefüggéseket. White szerint ez az eljárás nem különbözik az irodalminak tekintett művek szövegkonstruálási eljárásaitól, ez az aktus is/ugyanúgy szigorúan irodalmi, fikcionális. (Nem kis mértékben járul hozzá a fogalom a White által

felelevenítő metódust – mellyel a szöveg olyan agonokat, vagyis előzetes konfliktusokat, összecsapásokat hoz utólag létre, melyek a történet idejéhez képest a múltban vannak elhelyezve, és ebből az idősíkból szolgálnak bizonyos magyarázatokkal, többletinformációkkal a jelen történéseire nézvést – nevezhetjük a mítosz *ellentétes irányú* megteremtésének. Az istenek életét, a világ korábbi eseményeit egy kronologikus (és mindennemű) linearitást nélkülöző emlékfoszlány-halmazként olvashatjuk ki, a regényszereplők és/vagy a narrátor által interpretálva. A későbbi, nagyobb regényciklusokat képező fantasy világok esetében, mint a *Dragonlance*, ezek az elszórt momentumok utólag egy a ciklust kiegészítő teljes regény vagy novella témájául szolgálhatnak. Itt szükséges megemlíteni, hogy ezek az előtörténetek nem csak prózában, hanem versben is kifejeződhetnek – ennek példáit megtaláljuk Tolkiennél³¹ szintúgy, akárcsak a későbbi regényekben –, ez esetben természetesen a vers egyrészt azért kitűnő eszköz, mert műfajából adódóan a prózánál rövidebben képes bizonyos történeteket nagy vonalakban felemlíteni, másrészt a történetek „régiségét” azzal hitelesíti, hogy közvetlen kontextusában (rendszerint a regényszereplők, esetleg éppen az „énekes” szájából elhangozva) arra találunk utalásokat, hogy az adott verses történet régmúlt időktől kezdve szájról-szájra jár, éppen úgy, mint egy históriás ének.

„hagyományosan értett”-ként felvázolt történelemkép nyelvi szempontú kritikájához, amelyen keresztül a szerző megkérdőjelezi, vagy inkább áthelyezi a vizsgált tudomány ismeretelméleti státusát.)

³¹ „Új volt a föld, hegy-völgye zöld, / S még foltalan Hold tündökölt, / Durin felkelt s indult, maga / Vízre-kőre nem volt szava. / Hegynek-völgynek nevet adott, / Forrásból elsőként ivott, / A Tükörtóhoz érkezett, / Csillagkoronát nézhetett: / Ékkövek így ezüst fonálon, / Remegtek fejénél víz-árnyon. / Ó, szép világ! Hajdankorok! / Nagy hegyek! Nagy uralkodók! / – Nargothrondé s Gondoliné – / Buktak s tűntek mind éj felé, / Nyugati Tengereken át; / Ó, Durin-kori szép világ! / Faragott trónon ült Durin. / Csarnoka kőpilléreire / Arany tető; ezüst a padló; / Felségjeleivel az ajtó. / Csillagokat, holdat, napot / Metszett kristály ragyogtatott, / Se felhőárny, se éj sötétje / Nem hullt fényük tündökletere. / Döngött ott üllőn a kalapács, / Volt vésnöki kopácsolás; / Készült kardpenge s markolat; / Fúrtak tárnát, húztak falat. / Beril ott, gyöngy, sápadt opál – volt; / S halpikkely-forma vas, kovácsolt. / Volt pajzs, hát- s mellvért, fejsze, szablya; Fényes lándzsák, halomba rakva. / Friss volt Durin népe, serény; / Zene zendült hegyek tövén; / Regős regölt, bongott a hárfa, / Kapuk nyíltak kürtök szavára. / Most szürke és vén a világ, / Nem süt parázs a hamun át; / Üllő s hárfa se zeng sehol, / Durin csarnokán éj honol; / Sírja már mindörökre árnyban, / Ott Khazad-dűmban, Móriában. / De a Tükörtó bármi csendes, / Mélyről csillagkört derengtet, / Ott a korona, vízbe fúlva, / Míg Durin föl nem ébred újra.” *A Gyűrűk Ura* I. kötet 455-56. Tandori Dezső fordítása

A fantasy regény maga (tehát ami el van beszélve): szintiszta történelem. Ebben az esetben is a white-i történet-kreálási metódus működik, vagyis a cselekményesítés. A különbség az, hogy a szerző – vagy amennyiben az egész fantasy műfajról beszélünk, mert beszélhetünk, a szerzők – nem a talált, hanem a kitalált tények cselekményesítésével hozza/hozzák létre a narrációt, hasonlóság viszont, hogy a tények (a tételezés szintjén) ontológiailag nem különböznek a történészek talált tényeitől, mivel az elképzelt világban éppúgy adottként vannak kezelve, mint azok a mi világunk történelmében, vagyis nem merülhet fel kérdés a megtörténtségüket illetően. Nem kérdőjelezi meg a szöveg valódiságukat, ahogyan a világ valódiságát sem. A fantasy regényekben megjelenő világ eszerint olyan *lehetséges világ*³², amely az írott szöveg alapján valódi-ként/megvalósultként értelmeződik. Tehát, amikor ennek a lehetséges világnak a története beszélődik el, az valódi történelemként beszélődik el. Fantasztikus, de ebben a kontextusban ez a valóság. Egy fantasy regény-ciklus, a borgeses aprólékos világkonstruálási metódust példázva, a világ létrehozhatóságának modelljét nyújtja, ez a világ pedig lehet bármely lehetséges világ, beleértve a valóságot is. Lényegében a tálalás közege is sokban hasonlít a történetírások nyelvéhez, és szintén mindketten hasonlítanak ahhoz a neutrális és naiv nyelvhez, amelyet Foucault a rémregények kapcsán elemez: [a rémregény nyelve] „Inkább eltüntette magát mondandója és mondandójának címzettje között, egy szigorú gazdaságosság elvei szerint abszolút komolyan véve szerepét, amely szerint ő egy horizontális nyelv: vagyis a szerepét, mint kommunikációt.”³³ A nyelv tehát üzenet-hordozó közegként van tételezve, olyan kódrendszerként, amelyből az üzenet sérülésmentesen dekódolható, és minderre azért van szükség, hogy a kommunikáció lehetősége maga ne legyen megkérdőjelezve. („Mindenekelőtt arra volt szükség, hogy a könyv rendelkezze a maga kellő funkcionális hatékonyságával, változtatás és megkettőzés nélkül egybeessék azzal, amit elérni szándékozott, amely mindössze annyi volt, hogy olvassák.”³⁴) Hogy mekkora értelmezésembeli veszélyt is rejt magában egy fantasztikus szöveg, amely úgy konstruálódik, akár egy történeti narratíva, arra már

³² Bernáth Árpád: *Építőkövek a Lehetséges világok poétikájához*, Szeged, 1998. Ictus-Jate (deKON-KÖNYVek)

³³ Foucault uo. 68.

³⁴ Foucault: uo. 67.

Tolkien magyar fordítója, Göncz Árpád is – bizonyára nem szándékoltan – felhívta a figyelmet azzal a (beszéd-)tettével, amikor is *A Gyűrűk Urát* a második világháború allegóriájának olvasta a fordított könyv utószávéban³⁵. És az sem lehet véletlen, hogy Tolkien – akit akár le is mesterezhetnénk immáron – annyira hadakozik az allegória ellen, s éppen az említett mű kontextusában: „Ami a belső jelentését, vagy „eszmei mondani-valóját” illeti, a szerzőnek nem állt szándékában, hogy ilyesmi is legyen benne. Se allegóriát írni, se aktuális célzásokba bocsátkozni nem kívánt.”³⁶. Nemcsak a *keresés* és *győzelem* vágy-sémájának ráolvasását tartom itt fontosnak – persze ez is minden bizonnyal jelen van – egy óriási veszteségekkel járó történelmi szituációra, hanem a mindenkori allegorikus ráolvasás lehetőségét, amelynek előfeltétele nyelvi és strukturális szinten teljesül.

IV.

Végezetül, a műfaji konvencióktól való eltéréseket a fantasy esetében két példával kívánom szemléltetni. A szövegek részletes bemutatásától ebben az írásomban eltekintnék, mivel úgy gondolom, ez esetleg egy másik, egy konkrét szöveggel foglalkozó dolgozat feladata lehetne. Ebben a dolgozatban csupán egy-két momentum felemlítésére szorítkozom, melyeken keresztül bemutathatónak gondolom a műfajújító devianciáknak ezt a két, számomra érdekes, példáját.

Az első példát az *írónia példájának* tekintem. Egy fantasy ciklus, kialakult elvárásai szerint, koherens és aprólékosan kifejtett – az aprólékosság, a beláthatóság/bejátszhatóság, az élhetőség kritériuma – lehetséges világ, amely bár kauzális viszonyaiban tükrözi egy realisztikus elbeszélés világát, mégis kerüli azzal explicit szinten, tematizált formában a konfrontációt. Ilyennek tekinthető *A Gyűrűk Ura*, a *Dark Sun*, a *M.A.G.U.S.* vagy a Margaret Weis – Tracy Hickman szerzőpáros (és mások) szövegeiből

³⁵ J. R. R. Tolkien: *A Gyűrűk Ura* III. kötet, Bp. 1999. Európa Kiadó, 551-555. „Tolkien szemében (és életében) a háború, a második világháború volt a Jó és a Rossz összecsapásának emberfeletti méretű színpada, azon játszották el a gonosz Fekete Úrral (Szauron nevét akár Hitlerével is behelyettesíthetjük) szembeszálló népek a történelem nagy moralitásjátékát.”

³⁶ J. R. R. Tolkien: uo. Előszó, 11.

megismerhető *Sárkánydárdák* világa. Ugyanennek a szerzőpárosnak a *Halálkapu* világához tartozó szövegei viszont valami egészen elképesztő módon vetik össze a „fiktív” eseményeket „valós” referenciáikkal. Mint bármely más fantasy ciklus esetében, itt is az eddig megjelent regényekből kibontakozva ismerhetjük meg a történések háttérét és az események szabályszerűségeit. A világ feltűnő különbözőségét egyéb fantasy ciklusoktól az adja, hogy azon túl, hogy az elbeszélte „valóság” a maga egészében megformálódik az olvasás folyamán, ez a valóság egyéb ismert valóság-egészekkel – mint az emberi történelem, irodalomtörténet, a kortárs olvasó jelenének valósága stb. – explikáltan párhuzamba van állítva. Az első síkon (a *Sárkányszárny* címet viselő első két kötetben) azok a törpék (pecők), akiket az elfek rabszolgákként dolgoztatnak és kizsákmányolnak, Göreb, a „felvilágosult” és munkásmozgalmi érzületű törpe vezetésével szakszervezetet alakítanak, és „forradalmat” robbantanak ki elnyomóik ellen. A második sík két kötetében (*Elf Csillag* I-II.), főként egy bohókás varázsló (Zifnab³⁷) jóvoltából – akinek történetesen van egy nem kevésbé bohókás sárkánya – olyan szavak (zsidó, kurva stb.) is olvashatók, amelyek elvileg, fogalmi túlterheltségük folytán, nem kerülhetnének bele egyetlen fantasy regénybe sem; valamint ugyanez a varázsló Sárkányölő Szent Györgyre hivatkozik, és atomreaktorokat emleget bizonyos, a történetben kultikusként értelmeződő, monumentális építmények kapcsán stb. Zifnab nem-normálisságát, nem-idevalóságát tehát az a személyiségjegye jelzi az olvasó számára, hogy mintegy az adott világ törvényein felül álló istenként tisztában van az elbeszélte világon kívüli valósággal/valóságokkal – mint szövegekkel –, és állandóan összevethetőnek tartja ezekkel a képzelte világ eseményeit, tárgyait, figuráit. Példának okáért két szövegrészlet: „– Talán megmondhatná, hogy hol. A sárkánya tudja, úgy tűnik... – Túl atyáskodó? Főkomornyik egy B-kategóriás mozifilmben? Valakinek a zsidó édesanyja? Ráérzett – felelte az öregember melankolikusan. – Mindig ez történik, ha a varázslat hatása alá kerül. Teljesen megőrjít.”³⁸, „– Hát, ööö, azt hiszem... – Zifnab nyelt egyet – ...az attól függ... hogy milyen... gyorsan haladunk! – Kezdett

³⁷ A *Dragonlance* ciklusát ismerőknek bizonyára feltűnő hogy a varázsló neve: „Zifnab” a Fizban név anagrammáját adja, aki azonos a *Sárkánydárdák* egyik lényeges szereplőjével, és aki történetesen szintén mágus.

³⁸ Margaret Weis – Tracy Hickman: *Elf Csillag* I. ford. Lacza Katalin, Budapest, 1999. Valhalla páholy, 105.

belemelegedni a témába. – Mondjuk, hogy fénysebességgel repülünk... Persze ez lehetetlen, ha hiszünk a fizikusoknak. Akiknek én, mellesleg, nem hiszek. A fizikusok sem hisznek a varázslókban – amit, mivel én is varázsló vagyok, személy szerint igencsak sértőnek találok. Ezért azzal veszek elégtételt, hogy én sem hiszek a fizikusokban. Mi is volt a kérdés?”³⁹ A dialógusban elhangzó fizikus, főkomornyik és mozifilm szavak nyilván értelmetlen hangsorokként kell, hogy hangozzanak e hőskori világ szereplői számára, akiknek a regénybeli életében ezek a dolgok nem léteznek. Egyedül az olvasó képes jelentést tulajdonítani ezeknek a jelölőknek, csakis az ő számára nyilvánulnak meg ezek a hangsorok jelölökként, és ez azért van így, mert a regényszereplőkkel ellentétben ismer egy olyan lehetséges világot (a valóságot), amelyben a fizikus és a mozifilm léteznek. Azáltal, hogy az olvasó lokalizálni képes ezeknek a jelölőknek a jelentéseit egy általa ismert másik valóságban, a két világ között szükségszerűen allegorikus kapcsolódások jönnek létre. Ezeket a kapcsolódásokat a szöveg intencionálja, és nem *A Gyűrűk Ura* Göncz Árpád-féle olvasatának példájához hasonlatosak, amit a jelen esettel ellentétben a tetszőlegesség és az olvasói kreativitás jellemez.

Ami egyszerű (és igencsak bárgyú) poénkodásnál, mint azt a *Gyűrűkúra*⁴⁰ esetében láthatjuk, többé teszi a szöveget az, hogy a feladat, a románc keresés-struktúrájának vágybeteljesítő feladata, nincsen banalizálva – az események „véresen komolyak” –, csupán a heroikus jegyeken kívül az olvasó által ismert valós társadalom figuráinak személyiségjegyeit is felveszik a szereplők, és ezek a jellemzők nevükön – a valóságban, mint referenciában használatos nevükön – neveztetnek. Az események is megtalálják referenciáikat a történelemben, az irodalomban vagy a jelen valóságában, nem néhányszor, hanem minduntalan (az unalomig), amennyiben nem közvetlenül, akkor a legegységesebb utalásokkal. A szöveg tehát azáltal, hogy saját maga mutat rá az allegorikus olvasatok lehetőségére, és ezeket folytonosan el is játssza, nemcsak arra enged következtetni, hogy a regények áltörténelmi szituációi bármikor megfeleltethetők a valós történelmi, a klasszikus irodalomból ismert vagy az

³⁹ Margaret Weis – Tracy Hickman: *Elf Csillag* II. ford. Lacza Katalin, Budapest, 1999. Valhalla páholy, 174.

⁴⁰ Henry N. Beard – Douglas C. Kenney: *Gyűrűkúra* (*Bored of the Rings*, 1969), Bp. 1991. Valhalla Páholy

aktuális társadalmi, politikai stb. szituációkkal, hanem hogy ezek (a „tények”) is, mint szövegek, egymással bármikor allegorikus viszonyba léptethetőek. Elveszi a (legnyilvánvalóbb) játékot, addig játssza, amíg közönyössé nem válunk iránta. A bevett metódus iránti közönyünkkel, ugyanakkor érdeklődő, új olvasási lehetőséget kutató továbbolvasásunkkal feszültségben – mi is akkor valójában a játék? – felüti fejét az irónia. Nem állítom természetesen, hogy a humor távol állna a műfajba tartozó egyéb szövegektől, de a „valóságok” összevetésének ilyesfajta, következetesen végigvitt ironikus humorával nemigen találkoztam eddigi olvasmányaim során e műfajban. A Halálkapu számomra parodizáló olvasatát adja a szerzőpáros korábbi világának és tágan értelmezve az egész „tolkieni” műfajnak.

Roland Barthes A régi retorika⁴¹ című írása 0.1. A retorika gyakorlatai fejezetének 6. alpontjában említi az iróniát a „fekete” retorika, a retorika *játékos gyakorlata* kapcsán. A fekete retorika annak a kigúnyolására jött létre, ami komolyan veszi magát, és ezáltal félelmet kelt. A félelmet – jelen esetben azt, hogy a műfaji séma változtathatatlanra merevedik – csak egy olyan szöveg képes legyőzni, amely a műfajon belül maradva (a fantasy-regény megújulásaként) adja meg a műfaj paródiáját. Az sem lehet véletlen, hogy az irónia tárgya éppen a bevett, illetve szokványos (allegorizáló) olvasási metódus, egy olyan műfaj esetében, ahol a szerepjátékos, beleélésesen olvasó befogadói közeg a legnagyobb visszahúzó erő, amikor a megújulás lehetőségéről esik szó.

A másik példát, *egy posztmodern nyelv-probléma* példájának nevezném. J. Robert King: *Vérszövetség* (*Blood Hostages*, 1995) c. könyve egy új ciklus magyarul elsőként megjelent kötete, amely a *Planescape* világát „alapozná”. A kötet három részből áll: I. Az olvasók, II. Az írók, III. A könyv.

Röviden a cselekmény: az első részben hőseink, egy fiú és egy lány, követni kezdik az elrabolt nagybácsit, Artust (a fiúét, a lánnyal az öregúr a későbbiekben megkérdőjeleződő apa-leány kapcsolatban áll), birtokukban van Artus naplója, és a kalandok közötti szabadidejükben ezt olvasgatják. A hely, ahová Artus házából, a nagybácsit és elrablóját követve, egy pipaszekrényen keresztül jutnak, a „világ közepe”, Sigil, amelyet körülvesz a többi létsík. A második rész – tovább zajlanak az események, hőseink egy tolvaj isten birodalmába jutnak, ahonnan meg kell szökniük – „könyvszem-

⁴¹ Roland Barthes: A régi retorika, in Az irodalom elméletei III. 69-178.

pontból” azt a változást hozza, hogy a lány és a fiú rájönnek, a könyv is olvassa őket; megjelennek a lapokon annak a tudatnak az információi, amely tudat információkhoz akar jutni a könyvből. A harmadik rész egy megszakíthatatlan zuhanással kezdődik egy anyagtan létsíkon, „a semmi-ben”, megszabadítják Artust, ő pedig elmondja, hogyan juthatnak ki, ebből a portálok vagyis kapuk nélküli világból egy másik, egy anyagi létsíkra. A megoldás a könyv, hiszen, mivel Artus volt a létsíkok közötti portálok gondnoka (ez eddigre világossá válik), létrehozott valamit, egy könyvet, amiben az összes létsíkra vezető portál, vagyis a világ összes kapuja megtalálható, és a két fiatal a kulcs ezekhez a portálokhoz. Ahová jutnak a könyvön keresztül, egy halott isten elhagyott teste, ami éppen olyan, mint egy étellel teli világ, mégis élettelen, mivel csupán az isten emlékeiből, ezeknek az emlékeknek a folytonos ismétlődéséből áll. A könyvet persze ott felejtik az anyagtan létsíkon, magában zuhan tovább, de közben vele is történik valami lényeges: életre kel. A saját létét érintő fordulatot a könyv ezekkel a szavakkal – mintegy versebe öntve – kommentálja: (cím: „*Iszonyat, rémek, sötétség, én*”) „Mi ez? Mi ez? / Iszonyat. Rémek. Sötétség. / Szavak – 'ezer és ezer szó' – az egyik oldalon. / Dolgok – iszonyat, rémek, sötétség – a másik oldalon. / Mi ez? Szavak és dolgok. / Dolgok – iszonyat, rémek, sötétség – odakint, / Ezer és ezer szó idebenn. / Idebenn, hol? / Odakint? / A legegyszerűbb szó, a legelső: én. / A létező szó, a legkülönösebb dolog: én. / Szavak benn és dolgok kinn: rajtam. / mik ezek az iszonyatok, rémek, sötétség... én?”⁴² Közben folytatódnak a kalandok a *keresés* hagyományos elvárásai szerint – bizonyára a két további kötetben is, amelyek még csak ezután fognak megjelenni. A regény történéseibe ennél részletesebben nem kívánok belemenni, bár tudom, hogy amit nagy vonalakban vázoltam, majdhogynem annyira szűkszavú, mint azok az ajánló szövegek, amelyeket egyes fantasy regények hátlapján lehet olvasni. Az említettek közül, azt hiszem, világossá válhatott, hogy bár a szöveg megvalósítja a műfaj hagyományos keresés-sémáját, a történetes vonal mellett egy a nyelviség és az olvasás (poszt-) modernebb problémájával foglalkozó vonalat is felfedezhetünk, és ez a két szál egymás útját folytonosan keresztezve halad keresztül a regényen. A *Vérszövetség* különlegességét természetesen nem pusztán annak a problematizálása adja, hogy a nyelv milyen szerepet tölt be a világ és a legmagasabb szintű életformának tekintett „humanoid” lények kapcsa-

⁴² J. Robert King: *Vérszövetség*, ford. Horváth Norbert, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 198.

latában, a világ ember általi megismerésében, alakíthatóságában. A nyelvvel kapcsolatos azon mítosz, amely szerint az, aki egyfajta tökéletes nyelvet uralni képes, a nyelv által az anyagi világot is uralni képes, a fantasy esetében nem műfajidegen. Tolkien roppant alaposan kitalálja a maga világának „tünde-nyelvét”, amely tökéletes nyelvként a képzelt világ teremtmény-mítoszainak nyelve, a végső tudás birtoklásának nyelve, és ezekből következően csak jelentésbeli sérülések árán fordítható le a Középföldén fellelhető, különböző fejlettségi szintű – törpe, ember, hobbit stb. – nyelvekre, amelyek mindegyike, olvasásban, angol(/magyar, ha a magyar fordítást vesszük alapul). A Halálkapuban a patrynek, a legmagasabb szintű mágia-tudással rendelkező halandók Rúna-mágiája úgy működik, hogy a Rúnák nyelve az a nyelv, amelyik tökéletesen megképezi a valóságot, éppen ezért a Rúnák átalakításával a valóság is formálhatóvá válik. A *Vérszövetség*, ezekkel a példákkal ellentétben, a nyelv uralásának mítosza helyett a nyelv uralhatatlanságának mítoszáat fejt ki, és – ami a műfajiság szempontjából lényeges – úgy tűnik, egyáltalán nem törekszik a laikusság illúziójának megvalósítására, inkább metaforikus formában éppen a nyelvi transzparen-cia lehetetlenségét, valamint a szöveg és az olvasó a kommunikáció klasszikus modelljében elfoglalt pozíciójának a nyelv modernebb elméletei utáni ellehetetlenülését igyekszik elbeszélni. Úgy gondolom, egy ilyesfajta metafikciós olvasatát adni ennek a szövegnek bizonyos elméleti olvasmányok előismeretével elég egyszerű, viszont azok számára, akik a fantasy népes befogadó táborához tartoznak, és a műfaj hagyományos elvárásai felől közelednek ehhez a műhöz, különös vagy mondhatni idegen lehet a nyelviség ilyen irányú kérdésének előtérbe kerülése egy egyébként minden más tekintetben a műfajba tartozónak látszó regényben.

Természetesen a két fenti, devianciaként tárgyalt szöveggel nem azért kívántam előhozakodni, mert a műfaj régóta sematikus és önismétlő formája már a magyar kritikai irodalom számára eddig is jól ismert, és ezért csupán a műfajújítók tárgyalása nyújthat az elméleti diskurzus számára érdemleges témát. A műfaj klasszikusainak és nem utolsó sorban a magyar nyelven született szövegeknek, mint például Wayne Chapman és mások *M.A.G.U.S.*-regényeinek a tárgyalása éppoly érdekes lehet a műfaj feltérképezése szempontjából, mint az általam említettek. Úgy tűnik, hogy a fantasy, a science-fiction és a többi populáris műfaj mellett, népes hányadát tölti ki a nemrég született és a napjainkban születő irodalomnak, alakulásának folyamata korántsem lezárt, éppen ezért, ha van a példáim kiválasztásának az adott kontextusban jelentősége, az ennek a folyamatos műfajú-

jítási vágynak a bemutatása, amely vágy – hasonlóan Bahtyin elképzeléseihez a regény kapcsán – képes meggátolni a műfaj standardizálódását. Problémásnak érzem, hogy sokak számára (érdekes módon, úgy látom, kivételnek számítanak a rendszeres fantasy olvasók) a sci-fi, a fantasztikus horror-regények vagy a dark fantasy az általam vázolt románcos fantasy műfajjal egyetemben homogén és differenciálásra érdemtelen szöveghalmaz képében formálódnak meg. Bár nem törekedtem a dolgozatomban ezeknek az irodalmaknak műfaji elkülönítésére, reményeim szerint munkám hozzájárulhat egyfajta „tisztább látáshoz” a jelen populáris irodalmának egy szelete kapcsán.

LET ME BE YOUR FANTASY

„Ahogy céltalanul kószált az elfek völgyében, felidézte azt a csodálatos utat, amely ezen a különös helyen ért véget. A kanyargós utat melynek végén a technikát felváltotta a mágia, a pragmatizmust a miszticizmus, a humanizmust a spiritualitás.”

(R. A. Salvatore: A mágia visszhangjai)¹

Dolgozatom a tudományos-fantasztikus irodalom és a fantasy közötti műfaji különbségek vizsgálatát tűzi ki célul, egy számomra reprezentatívnak tűnő szövegen, R. A. Salvatore *A mágia visszhangjai*² című regényén keresztül. Az általam választott szöveg abból a szempontból reprezentatív, hogy nagyon ideologikus formában mutat rá a két műfaj közötti eltérésekre, illetve különbségekre.

Szüzse

Elsőként röviden kitérnék a történet cselekményére: *A mágia visszhangjai* története egyértelműen két részre bontható. Az első rész a XXI. század Amerikájában játszódik. Az Unikornis nevű tengeralattjáró utasainak küldetése az Atlanti-óceán mélységeinek tudományos feltérképezése. Az Unikornis a technika csodája, „az emberiség jövőbe vetett hitének szimbóluma”. Ám ez a csoda egy megmagyarázhatatlan vihar következtében tönkremegy, csak néhány kiválasztott éli túl a katasztrófát, akik meglepetten tapasztalják, hogy az óceán mélyén rekedve, átkerültek egy másik időkeretbe, ahol 15 óra az emberi időszámítás szerint 150 évet jelent. Mire a felszínre verekszik magukat, több ezer év eltelt, az emberiség régen megsemmisítette önmagát. Itt kezdődik el a második történet. Hőseink egy számukra ismeretlen világban találják magukat, ugyanis az atomkatasztrófa után az istenek adtak még egy esélyt az embereknek. Kiemelkedett az óceánból Ynis Aielle, „a remény szigete”, ahol az emberek megpróbálhatnak megszabadulni a büszkeség és a gőg szégyenfoltjától, hogy aztán békében

¹ In: *A mágia visszhangjai*, ford. Szántai Zsolt, Bp. 1999. Beneficium, 13.

² R. A. Salvatore: *A mágia visszhangjai*, Bp. 1999. Beneficium

élhessenek. Hőseink küldetése megváltozik, ebben a történetben azt a szerepet kapják, hogy ők, mint ősök vezessék az embereket e nemes cél felé, isteneik útmutatása alapján.

A következőkben szeretnék kitérni azokra a tartalmi — tematikus, illetve formai—funkcionális jegyekre, amelyek meghatározzák a két műfaj sajátosságait. Az általam eddig megismert szakirodalom, (fogalomtárak, műfajtipológiák) ugyanis hajlamos a kettő egybemosására, olyan módon, hogy a science-fiction felől közelíti meg a fantasyt, az előbbi aleseteként kezelve az utóbbit. Véleményem szerint e két műfaj egymástól való elhatárolása korántsem ennyire egyszerűen rövidre zárható és problémátlan.

Műfaji előzmények:

Utópia

A science fiction-nek jobban megteremtették a helyét az irodalomban, mint a fantasyét, megrajzolva azt az ívet, amely a Moruson, Swiften, Vernén keresztül a 20. századi SF-ig vezet. A tudományos-fantasztikus irodalom primér struktúrájának az utópiát szokták tekinteni, amely olyan társadalomelméleti vagy természettudományos elképzelés, melynek megvalósulása nem vagy csak más időben-térben lehetséges, és amelynek célja valamilyen átfogó jellegű, vágyott társadalmi jövőkép bemutatása³. A sci-fi műfaji meghatározásával foglalkozó elméletírók szinte mindent megpróbáltak tudományos-fantasztikus irodalomként definiálni, amiben fantasztikus elemet találtak, úgy szelektálva csupán, hogy például a fantasy-t (vagy ahogy Suvin nevezi: a tündérmesét) célt tévesztett science fictionnek, sőt némileg patetikusan a tündérmesébe süllyedő SF-t alkotói öngyilkosságnak titulálják, már ha egyáltalán említést tesznek róla. Fantasztikus elemnek minősítik mindazt, ami nem megtapasztalható. A SF egy olyan fantasztikummal operál, amely nem közönyös a megismerés lehetőségei iránt, tehát valóságteremtő képzelőerőt feltételez. A fantasy „céltévesztését” abban látják, hogy benne minden lehetséges, a képzelőerő el van vágva a valódi lehetőségektől, tehát azt róják fel hibájaként, hogy nem törekszik a realitás látszatának megőrzésére. Amit a fantasy hiányosságának tartanak, vagyis

³ Önálló műformaként, az utópia elsőként Morus *Utópia* c. művével jelentkezett, majd a 17. században kiemelkedő Campanella *A Napvárosa* és Bacon *Új Atlantisza*. A 18. században Swift *Gulliver utazásai* és Voltaire *Candide*-ja, a 20.-ban Orwell *Állatfarmja*, ill 1984 c. műve jelentős, míg végül az úrkutatás, az úrutazások megindulása, ill. az utópikus hagyományok együttesen hozták létre a science-fiction irodalmat.

a reális-irreális oppozíció szövegszerű megjelenítésének hiányára számos példa van utópiának tartott irodalmi alkotásokban is, hiszen már a középkorban megjelentek azok a mitikus-vallásos-mesés történetek a folklórban, vallásos irodalomban és a lovagi történetekben, amelyek minden reális alapot nélkülöznek. Gondoljunk csak a tejjel-mézzel folyó Kánaánra vagy Eldorádóra, esetleg az elsüllyedt Atlantisz történetére. Utópiák, hiszen társadalomképet festenek meg, ám ezeket a történeteket éppen vallásos, mitikus, mesés jellegük legalább ennyire erőteljesen kapcsolja hozzá egy másik műfajhoz, a románchoz is, és véleményem szerint ez lesz az a műfaj, amely a fantasy és tudományos-fantasztikus irodalom primér struktúráját képezi.

Román

A román Frye⁴ megfogalmazásában nem más, mint az időtlen, kielégíthetetlen és a mindenkori törvénnyel szembenálló vágy irodalmi formában történő kifejezése, és mint ilyen, fönixmadárként születik újjá minden korban. Így a román folyamatos felbukkanása törvényszerű, hiszen a vágy aktuális kielégülése nem szünteti meg a vágy folyamatát. Az utópia és a román közötti összefüggést tehát a vágyteljesítő funkció képezi, valamint mindkettő szoros kapcsolata a mítosszal. A mítosszal való kapcsolatukra a későbbiekben fogok részletesen kitérni. A különbség pedig a témából, illetve abból adódik, hogy amíg az utópiában a valóságnak a képzelethez fűződő viszonya oly módon tematizált, hogy a szövegben megjelenítődik az a valóság, amelyhez képest az elképzeltet irracionálisnak tételezzük, addig a románnak csak úgy képezi alapját a valóság, ahogyan „...a fikció által „utánzott” cselekvés maga is alárendelődik a testi és a földi feltételek kényszerének.”⁵ Vagyis szövegszerűen nem jelenik meg, csak földi létünk-ből eredő evidenciaként, háttértudásként. Tehát az, amit a science fiction elméletírói a fantasy fogyatékoságaként találnak, tulajdonképpen pusztán szemléletmód-különbség. Amíg a sci-fi még fontosnak tartja megjeleníteni a valóságot, addig a fantasy már tudottnak tételezi a valóságból történő

⁴ „Valamennyi irodalmi forma közül a román áll legközelebb a vágyteljesítő álomhoz, s ezért társadalmi vonatkozásban különösképp paradox a szerepe.” „...akármekkora a változás a társadalomban, a román megint megjelenik, ugyanazzal a sóvársággal kutatva új remények, új vágyak után.” Frye, Northrop: A nyár műthosza a román, in: Határ, 1993. június, 128.

⁵ In: Ricoeur, Paul: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Bp. 1999. Osiris, 387.

kilépés lehetetlenségét, ezért a valóság-képzelet viszony nincs explikálva történeteiben.

Posztrománc

Az utópia-románc, vagy ha ezek 20. századi inkarnációit vesszük, akkor a science fiction—fantasy közötti szemléletmód-különbség nagyban emlékeztet arra, ahogyan a modern és a posztmodern közötti gondolkodásmód-különbséget szokták magyarázni. A SF és a fantasy viszonylag új műfajok, a posztmodern termékének tekinthetők, ezért érdemes megnézni, melyek azok a tényezők, amelyek életre hívták, és meglehetősen népszerűvé tették őket. Már-már közhelynek számít az a megállapítás, hogy a modern több évszázados története során az egyén lemaradt attól a civilizációtól, amelyet ő maga teremtett önmaga köré, és a posztmodern attól a felismeréstől datálható, hogy ez a lemaradás behozhatatlanná vált számára, már a képzelete sem képes túlszárnyalni: „...a Modernnek a Posztmodernbe billenése a képzelet behatárolódásában fejeződik ki élményszerűleg.”⁶

A posztmodern és modern közötti különbséget tehát éppen a valóság-képzelet viszonyának megváltozásával szokták indokolni. Kérdéssé vált az, ami addig magától értetődőnek tűnt, hogy képzeletünk határtalan, hogy általa képesek vagyunk túlszárnyalni a valóságot. Ennek megértéséhez szükségesnek látszik valamiféle „valóság” és „képzelet” definíció a posztmodernben. A modernitás képzelet-fogalma attól volt élesen elkülöníthető a valóság-fogalomtól, hogy valóságon az ész által megtapasztalhatót értették, képzeleten pedig ezen a fogalmi gondolkodáson túllépőt, amely által feltűnnek a transzcendens ideák, és amely képes a valóság létrehozására. A posztmodernben a változást és a válságot éppen annak a megtapasztalása idézi elő, hogy a képzelőerőnek nincs valóságteremtő funkciója, mert a képzelet által megteremtett valóság már messze túlszárnyalja azt, amit el tudunk képzelni. Minél többet tudunk meg a minket körülvevő világról, annál egyértelműbbé válik, hogy mennyi mindent nem tudunk még, és ezt minden egyes új felfedezés egyre nyilvánvalóbbá teszi számunkra. Elmosódtak az addig élesnek hitt határok valóság és képzelet között, pontosabban megfordult a köztük lévő hierarchikus viszony, megszüntetve ezzel a valóság uralhatóságának biztonságérzetét. Ennek a kudarcélménynek az

⁶ In: A posztmodern, szerk. Pethő Bertalan, Bp. 1996. Platon, 32.

irodalmi kifejeződéseként definiálhatjuk a science-fictiont és a fantasyt egyaránt, mindkettő a biztonságérzet visszanyerésére tett kísérlet. Szöveg-szintű megvalósítása annak, ami a realitás talaján kudarcba fulladt. A lényegi különbség a műfajok között pedig éppen a megvalósítás módjában áll.

Mítosz

Mint azt már az előzőekben megemlítettem, véleményem szerint a románc sémája képezi mindkét műfaj primér struktúráját. A románcé vagy méginkább a mítoszé. A kettő között ugyanis szoros a kapcsolat, a mítosz a románc „átvitelének”⁷ metaforikus kulcsa. A románc és a mítosz közötti lényegi különbség az isteni jelleg meglétéből, illetve hiányából fakad. „Minél közelebb van a románc a mítoszhoz, annál inkább tapadnak a hőshöz isteni tulajdonságok, s annál inkább kap az ellenség démonikusan mitikus vonásokat.”⁸ A sci-fi esetében ez a kijelentés annyi módosításra szorul, hogy az istenek szerepét a gépekével kell helyettesítenünk. A románc lényegi összetevője a kaland, kalandok sorozata szervezi a cselekményt, amelynek mozgatója a keresésmotívum. A keresés minden esetben a vágyban meglévő alapvető hiány betöltésére alkalmas objektum megtalálására irányul. Ez általában valami elvont érték, az általam tárgyalt szöveg SF szálában a tudás, a fantasy történetben az elveszett boldogság, béke, ártatlanság, becsület, rend. A sikeres keresés három szakaszra bontható, magára a konfliktusra, amelyben szembesül a hős a megoldásra váró problémával, sorsdöntő viadalra, melynek során vagy a hősnak, vagy ellenfelének, vagy mindkettőnek pusztulnia kell, végül a hős hősként való felismerésére. Ez a hármas szerkezet bővíthet köztes kalandokkal, és a fantasy esetében bővíti is (a sci-finél ez ritkábban fordul elő, mert tudományos jellege kevesebb játéktérrel hagy számára). Ennek oka a műfaj alapvető sajátosságában rejlik, ti. a fantasy szórakoztatni akar, illetve ahhoz, hogy egy kitalált világ struktúrája világos, áttekinthető és kellően megmagyarázott legyen — vagyis hogy a szövegvilágon belül hihetőségre tarthasson számot —, lehetőleg „mindent” el kell mesélni. Meg kell teremteni egy fiktív univer-

⁷ Az átvitelen Frye olyan irodalmi eljárást ért, amely szerint asszociálhatjuk egy románc történetét/hőségét a viselkedését, tetteit valamely ismert, kanonikus mitikus történettel/hőssel, ezáltal legitimálva a románcot.

⁸ In: uő. 329.

zumot, és ennek a lehetséges világnak kell a működését mindenre kiterjedően felvázolni, a szabályrendszereknek, a történelemnek, a földrajznak, a karaktereknek egyaránt logikusan kell illeszkedniük a rendszerbe. Ennek a precizitásnak a jelentősége abban áll, hogy a fantasyt (és a sci-fit is) pontosan a valóság megismerhetőségébe vetett hit megingása hívta életre, tehát jelen esetben a vágy a biztonságérzet visszanyerésére irányul szöveg szinten, ennek pedig beláthatóan a mindenre kiterjedő megmagyarázottság a legjobb eszköze. A valóság „nemértését” a fantasy esetében egy szöveg-szintű „mindentértés” hivatott ellenpontoszni. Ezt a „mindent elmesélést” a Salvatore-szöveg tökéletesen és teljesen nyilvánvalóan valósítja meg azáltal, hogy újrameséli a Biblia-történetet úgy, hogy a túltechnicizált emberi világot (a sci-fi világot), amely megsemmisíti önmagát, a Pokol, a fantasy világot pedig a Paradicsom analógiájára konstruálja meg, a kettő közötti átmenetet egy éles vágással, egy *Az ember tragédiája*-típusú űrjele-nettel megoldva⁹. „A legtöbb kultúrában vannak olyan történetek, amelyeket nagyobb tisztelettel vesznek körül, mint másokat, vagy azért, mert történetileg igaznak tartják őket, vagy pedig azért, mert megnövekedett fogalmi jelentőségük súlya.”¹⁰ A Biblia elvitathatatlanul az egyik legkanonikusabb történet (nem más, mint a keresztény vallásban az isteni kinyilatkoztatások tartalmát rögzítő szent iratok összessége), ezért a hozzá való visszatérés az újrakezdés, a megtisztulás vágyának/lehetőségének irodalmi kifejeződése. Így a két történetet elválasztó jelenet meghatározó jelentőségű, ember-hőseink jelképes megtisztulása (Purgatórium) tisztán jelzi a SF és a fantasy közötti szemléletmód-különbséget, azt, hogy abban a világban, ahová ezután fognak lépni, a tudomány és a racionalitás nem szolgál többé magyarázattal, innentől új szabályok lépnek érvénybe, olyanok, „amit a józan ésszel gondolkodók csodának neveznek”¹¹, tehát a szereplők választás elé kerülnek, ha képtelenek elfogadni az új törvényeket, nincs többé helyük a történetben¹². Ezután az „agymosás” után indul a tulaj-

⁹ „Úr. A legteljesebb semmi. A tudat megmaradt, de nem működött, nem reagált a külső behatásokra, nem foglalkozott a gondolatokkal. Létezés, semmi több.” In: Salvatore, 123.

¹⁰ Frye, Northrop: A nyár mütöszö a románca, In Határ, 1993. június, 130.

¹¹ Uo.179.

¹² Ezt támasztja alá az, hogy a történet folytatásában az orvosnak, (aki a való világ tudósa, így az a tudás, amit birtokol a megváltozott körülmények között feleslegessé válik) meg kell halnia még a kalandok elején.

donképpen fantasy történet, amelynek minden fázisa megvalósít egy metaforikus azonosulás-lehetőséget valamely mítosszal, vagyis az átvitel eljárását maradéktalanul működteti¹³.

A fenti jelenet fontossága abban áll, hogy ez mitizálja, egyenesen vallási jelentőséget ad a történeten belül a ráció-irrationalitás problémájának. Érdekes körüljárni ezt a témát a sci-fi, illetve a fantasy szemszögéből is. A sci-fi hősei számára természetesen a XXI. századi történet a racionális, és a fantasy szál irracionális. A másik történet szereplői számára viszont már a XXI. században még ismeretlen jövő is csak misztikus történelem immár. A történetek egymáshoz való viszonyában összemosódik az igaz és hamis, a valós és képzeletbeli. „Immár nem a valóság hamis ábrázolásáról van szó (ideológiáról), hanem annak elleplezéséről, hogy a valóságos többé nem valóságos: a valóság elvének megmentéséről.”¹⁴

A tudományos-fantasztikus irodalom, mint realizmushoz vonzódoó fantasztikum alapelve az „egyetlen premisszára épülő fantasztikum”¹⁵, amelynek lényege úgy foglалható össze, hogy egy valós világban játszódó szövegen belül (fontos például, hogy a cselekmény helyszíne lokalizálható legyen földrajzilag, *A mágia visszhangjainak* helyszíne Amerika, a NASA egy

¹³ Hőseink elkerülnek a Collonádok csarnokába, ahol Calae herceg fogadja őket, aki, bár nincs konkrétan kimondva, de egy isten, és ő meséli el nekik a Föld pusztulásának történetét. Miután az ember elpusztította azt a világot (Apokalipszis – történet), amelyet maga teremtett, az istenek adtak még egy esélyt az embereknek, hogy megtanuljanak békében, boldogságban élni egymás mellett. Ekkor emelkedett ki a tengerből Ynis Aielle, a remény szigete (Teremtés-mítosz), és idemenekítették az istenek a csodával határos módon egy hajón életben maradt gyerekeket, de mindenki másnak vesznie kellett. Innen indul az újjászületés – történet. Négy kiválasztott varázsló – ember segített egy új emberi faj létrehozásában, akik ártatlanul és boldogságban (Paradicsom) éltek a szigeten. Később az istenek próba elé állították az új fajt; mutáns gyermekeket („a gonoszság torz gyermekeit”) szabadították a szigetlakókra, de ők kiállták a próbát a gonosszal szemben, úgy győzték le, hogy közben tiszták tudtak maradni. Lelkükben ettől fogva mégis ott lapult a gyanú, és amikor újabb mutációk (bár most angyali szépségű, jólelkű mutánsok) jelentek meg, megelőzendő egy vélt bajt, el akarták pusztítani őket, szerencsére az egyik kiválasztottnak mentő ötlete támadt, és titokban elmenekítette a mutáns gyermekeket egy biztonságos helyre, de a dolog sajnos kitudódik, félelmet ültetve ezzel a szigetlakók szívébe. Így már két helyen élnek emberek, akik előbb-utóbb egymás ellen fognak fordulni, hiszen az egyik csoport fél a másiktól (rossz tapasztalat), a másik, amelyik még tiszta, nyilvánvalóan védekezni fog, ezáltal bekövetkezik az, hogy újra ugyanabba a hibába esik az emberiség, mint régen, nemzet nemzet ellen fog küzdeni, ez már nem a Jó és a Rossz küzdelme lesz. Hőseink szerepe (Mégváltó), hogy megakadályozzák ezt az értelmetlen pusztítást.

¹⁴ Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége, in Testes könyv I. Szeged, 1996. Ictus, 170.

¹⁵ Kagarlickij, Jurij: Realizmus és fantasztikum in: Helikon 1972/1. 23.

bázisa) nagyon precízen kidolgoz egyetlen, tudományos alapokon nyugvó, fantasztikus feltevést, és szövegének minden részletét ezen elem megalapozásának rendeli alá. Jelen esetben a tudományos alapot az a történet szolgáltatja, hogy egy, az úrben bekövetkezett katasztrófa miatt a közvélemény elfordult a végtelentől, az embereknek elment a kedvük a veszedelmesnek mutatkozó világegyetem felderítésétől, és az óceánok kutatására terelődött a figyelmük, mivel a tudósok meggyőzték őket, hogy a bolygó utolsó, ismeretlen területeinek felkutatása legalább annyira fontos, mint az úrkutatás. Ez a legfontosabb formaképző elv, hogy megteremtse a fantasztikum befogadhatóságának körülményeit. A fantasztikus feltevés, aminek a felvezetését szolgálja az egész történet, az időkeret megváltozása az óceán mélyén. Ez a jelenség pedig visszaigazolja a történet tudósainak elképzelését, miszerint valóban tartogat még meglepetéseket a Föld. „Amiről az önmagát túlhaltó képzelet lemarad, az ennek az irodalomnak a formátumában érzékelhető.”¹⁶ Ez a műfaj már szembesíti olvasóját a fantázia eredendő behatároltságával, de csak felveti a problémát, szövegszintű megoldást nem képes találni. A történet szereplői képesek ugyan létrehozni olyan eszközöket, amelyekkel fel tudnak fedezni eddig ismeretlen dolgokat, de ez csak tovább növeli bizonytalanság-érzetüket, mert felfedezésüket, a világról való aktuális tudásuk alapján mégis képtelenek magyarázni. A *mágia visszhangjainak* tudósa az őket ért katasztrófa után megjósolja, hogy a felszínen egy civilizált, fejlett világot fognak találni, amely a tudomány diadalát hirdeti, ehhez képest egy olyan „valóságban” találja magát, amelyről kénytelen elhinni, hogy valóság, hiszen saját bőrén tapasztalja, de egy ilyen világ teljesen szétzúzza az észerv-építményét, amelynek alapjait a logika képezte. „Azt hitte egy szép új világban egy fejlett társadalmat fogunk találni. Oké, semmi rossz nincs abban, ha az ember kíváncsi és lobog benne a tudásvágy, de Reinheiser esetében már kóros dolog. Ő mindenről tudni akar mindent.”¹⁷ Ez a tudásvágy a sci-fi egyik legmarkánsabb sajátága, itt szembeötlő a párhuzam a modern képzelet-felfogásával.

A fantasy (mint misztikushoz vonzódó fantasztikum) működési elve abban tér el ettől, hogy a valósba csupán annyiban kapaszkodik, amennyiben képtelen nem tudomást venni létezéséről, vagyis a heideggeri világba-való-vetettség szintjén. A Salvatore-regény fantasy szála egy, az

¹⁶ In: A posztmodern 32.

¹⁷ Uo. 234.

istenek által az óceánból kiemelt, Ynis Aielle nevezetű szigeten játszódik, földrajzilag és történelmileg egyaránt meghatározhatatlan helyen és időben, az egyetlen, ami a realitáshoz fűzi, nem más, mint az előfeltételezés, hogy olvasója tisztában van az olyan fogalmakkal, mint „isten”, illetve „sziget”. Itt érdemes kitérni a nyelv, illetve a jellemek problémájára is.

Nyelv

Fontos különbségek vannak ugyanis a két műfaj nyelvezetében is. A legalapvetőbb eltérést már a két műfaj céljának, illetve tartalmának különbözősége is reprezentálja. A tudományos – fantasztikus irodalom csak másodsorban tölt be irodalmi funkciót, az irodalmi nyelv inkább csak a könnyebb befogadhatóság eszköze. A fantasztikumot önmagában irodalmiatlannak tartják, a tudományos nyelvet száraznak, nem elég szemléletesnek. A SF bevallottan a tudomány vívmányainak irodalmi formában való kifejezésére törekszik. Kőkemény logikára épülnek szövegei, hiszen a megmagyarázottság ennek a műfajnak is alapkövetelménye, ez viszont magában hordozza annak veszélyét, hogy a technikai leírások minden igyekezete ellenére szárazzá teszik nyelvezetét. Ezzel szemben a fantasy tulajdonképpen egy irodalmi formát öltött játék, így sok benne a mesés elem, a történet hangulatának megteremtése legalább olyan fontos tényező, mint a minden elemre kiterjedő megmagyarázottság. Egy fiktív világ létrehozásánál nem feledkezhetünk meg nyelvének megteremtéséről sem, a fantasy szövegek gyakorta élnek is az ebből adódó játéklehetőséggel, beszédes vagy pusztán hangulatfestő jellegű helység- és személyneveket találva ki. Ennek funkciója kettős, egyrészt még kellemesebbé, játékosabbá, humorosabbá teszi a nyelvezetet, másrészt a jól megválasztott kifejezések segítik a megmagyarázottságot is. A mágia visszhangjainak gonosz, mocsári sárkányát például Blackemaranak hívják, aki nevét szívének színéről kapta, a remény szigete Ynis Aielle, az Ezüstországot, ahol az angyali lelkű mutánsok élnek, Illumának, mások Lochsilinilumenek nevezik. Mindegyik szó hangulata felidézi az általa jelölt fogalom „milyenségét”, ezáltal a fantasy a hangzást is céljainak szolgálatába állítja. Valamint, és talán szempontomból ez a legérdekesebb, a fantasy „kettősnyelvűsége” — értem ezen azt, hogy ebben a műfajban mindig meg kell teremteni az adott világ nyelvét, vagy minimumként utalni kell ennek meglétére — szintén a játékszabály szerves részét képezi, hiszen ha azt állítja magáról, hogy a történetébe lépés egy másik világrendbe való lépés is egyben, akkor ez elhagyhatatlan tényezője a konstrukciónak. A „kettősnyelvűség” másik oldala természetesen az

emberi nyelv, hiszen a fantasy ember-olvasója képes értelmezni a szöveget. A nyelv kérdésére folyamatosan reflektál a szöveg, minden fogalmat elmond mindkét nyelven.

Jellemek

A Salvatore-szöveg középpontjában olyan emberi tulajdonságok állnak, amelyeket konvencionálisan követendőnek tartunk, de amelyek gyakorlatban történő működtetése megvalósíthatatlan, hiszen ennek feltétele egy egyezményes jelentéstartalom lenne. Erkölcsi fogalmaink üres sémák, s bár személytelenek és racionálisak próbálnak lenni, csakis preferenciákat, érzéseket és attitűdöket képesek kifejezni. A *mágia visszhangjai* ezeket az erkölcsi fogalmakat veszi célba, a történeten belül egyezményes jelentést tulajdonítva nekik úgy, hogy közben folyamatosan reflektál törekvésének a valós világon belüli lehetetlenségére¹⁸. Így ellentétben a sci-fi-vel, a fantasy megoldást is kínál az általa felvetett problémára. Szövegét játékszabályok logikája szerint építi fel, világán belül a lehető legteljesebb megmagyarázottságra törekszik. A fantasy szereplői is következetesen felépített jellemek, senki sem cselekedhet alaptulajdonságainak ellenében (pl. egy párviadal kimenetele előre megjósolható a küzdő felekről való előzetes tudás alapján). A szereplők tulajdonságának felvázolásában még a természeti tényezők is segítenek, nem ritka a fantasy esetében, hogy egy pozitív hős halálát szitáló eső kíséri, „sírnak az istenek”, egy ilyen momentum a Megváltóval állítja párhuzamba a történet hőseit. Ebből is kitűnik, hogy a jellemek nagy körültekintéssel vannak ábrázolva, és jelentős szerepet kapnak a történetben a különféle karakterek. Ezzel szemben a science fiction világai nincsenek szándékoltan a történet főhőseire tájoltva, ezért a jellemek általában elnagyoltak, nem derül ki sok minden róluk, sokkal inkább funkciót töltenek be, a társadalomban betöltött szerepük alapján definiálják

¹⁸ A történetben szerepel két harcos, Andovar és Belexus. Belexus köztudottan nagyobb hős barátjánál, mindketten a kőborlók fajtájához tartoznak, akikről tudjuk, hogy bátrak, nyílt szívűek, becsületesek, tehát tökéletesen pozitív figurák. Ezen információk tudatában biztosra vehető, hogy ők ketten sosem fognak egymás ellen fordulni, mondjuk, irigységből, féltékenységből vagy bosszúvágyból, holott Andovar, míg világ a világ, háttérbe fog szorulni barátja mellett. Bár ez a szöveg implicit szabályszerűségeinek egyenes következménye, mégis mindig a valós világot képviselő ember-hősök vagy a narrátor értetlenségébe ütközik. Pl. amikor Andovar Belexust dicséri ember-hőseinknek, a narrátor kiszól: „Úgy mosolygott, mintha rajongana Belexusért, és szemében irigységnek a legapróbb jelét sem lehetett felfedezni.” Uo. 241.

magukat, tehát (mivel általában tudós/orvos szereplőkről van szó) a szakmai felkészültségükkel vannak döntő mértékben jellemezve, tehát hasznosságuk és nem emberi tulajdonságaik a meghatározó fontosságúak. A Salvatore-szöveg szereplőiről felkészültségükön és mindent tudni akarásukon kívül nem derül ki más a történet során. Az érzelmek megjelenítése nem a realitások világába való, ez inkább fantasy téma. Ezért is nevezhető törvényszerűnek az itt érvényesülő tendencia, hogy a tudományos magyarázatokat mindig felülírja a misztikus. Amikor a technika csődöt mond, mindig a mágia siet a segítségére. Itt a cél, ellentétben a sci-fi-vel, nem az olvasó meggyőzése a valószerűtlen hitelességéről, hanem egy lehetséges világ lehetséges működésének tematikus leírása, amelynek egyetlen és bevalótt célja a szórakoztatás. A fantasy a képzeletet egy mesevilágba menekíti, ahol még fenntartható a „valóság” fantázia általi uralhatósága, hiszen ennek a műfajnak talán legmarkánsabb sajátága a szövegvilág minden elemére kiterjedő maximális megmagyarázottság. Az implicit szabályok felrúgása semmilyen formában nem tolerálható, hiszen a játék működési mechanizmusa szerint épül fel a szövegvilág, így a szabályszegés éppen a lényegétől fosztaná meg a fantasyt. Az emberi gondolkodás működési mechanizmusából egyenesen következik, hogy ha meginognak azok az elképzelések, amelyekben addig hittünk, ha a régi szabályok már nem adnak magyarázatot arra, ami történik, akkor megpróbálunk újakat találni, olyanokat, amelyek a megváltozott körülmények közt is érvényesek. A fantasy tulajdonképpen nem tesz mást, mint a sci-fi ellenében keres másféle bizonyosságot ugyanarra a kérdésre. Sarkítva azt mondhatnám, hogy a tudományos fantasztikus és a fantasy irodalom közötti legalapvetőbb különbség az, hogy amíg az első már meglévő szabályokat, a racionalitás szabályát szegi meg azáltal, hogy irracionális elemeket kapcsol be a történetbe, addig a második újakat konstruál, amelyekhez viszont következetesen ragaszkodik. A SF a képzelőerőt, a valóság szándékainak megismerésére akarja használni, így szabályrendszere „a testi és a földi lét állandóját esetlegességgel sújtja”¹⁹, ezzel azt sértve meg, amit léthermeneutikailag meghaladhatatlannak tartunk. „A SF tehát olyan irodalmi műfaj, amelynek szükséges és elégséges feltétele az elidegenítés és a megismerés, és ezek egymásra hatása, és amelynek fő formai eszköze a

¹⁹ In: Ricoeur, Paul: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok Bp. 1999. Osiris, 388.

szerző tapasztalati környezetével változó képzeleti keretszerkezet.”²⁰ A fantasy a tapasztalati környezetet úgy iktatja ki, hogy módszeresen tudatosítja világának fiktív voltát, azt, hogy a szövegbe való belépés egy másik világrendbe való lépés is egyben, melynek rendje, „konstitutív szabályok”²¹ mentén struktúrálődik, így itt a jelentés magából a szabályból fakad.

Funkcionális szempontból a science fiction ott téveszti el a célt, amelyet maga elé tűzött, hogy a realitás látszatának megőrzésére törekszik, a jövőt megjósolhatónak tételezve, „a rendelkezésre álló technikán túl is megvalósítható technika”²² irodalmaként definiálva önmagát, holott ennek realiztikus volta legalábbis megkérdőjelezhető, hiszen „nem jósolhatom meg saját jövőbeli cselekedeteimet, amennyiben ezek általam még meg nem hozott döntéseken alapulnak.”²³ Amit Macintyre radikális újításnak nevez, termékeny lehet a probléma megvilágításánál. „A radikális újítás megjósolhatatlan, mivel a predikció szükségszerű részét alkotja az, hogy a jelenben dolgozunk ki egy fogalmat.”²⁴ A tudomány jövője előrejelezhetetlen, hiszen az előrejelzés egyben megvalósítás is lenne, és akkor már nem is

²⁰ Suvin, Darko: A science fiction műfaj poétikája in: Helikon 1972/1. 47.

²¹ „Konstitutív szabályon olyan utasításokat értünk, amelyeknek egyetlen szerepe elrendelni azt, hogy például a gyalog figurának a sakktáblán való odébbhelyezési mozgulata „lépés”-nek számítson egy sakkjátszmában. A sakkjátszma eseményét „konstituáló” szabály nélkül eme lépés nem azt jelentené, amit, és nem sakklépésként hatna. Abban az értelemben konstitutív a szabály, hogy nem külső szabályozásként adódik hozzá a már saját szerveződéssel rendelkező mozgásokhoz (mint például a jelzőlámpák a saját úti céllal rendelkező vezetők közlekedéséhez).” In: Paul Ricoeur Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Bp. 1999. Osiris, 393.

²² Ricoeur: uo. 387.

²³ Macintyre, Alasdair: Az erény nyomában, Bp. 1999. Osiris, 136.

²⁴ A fenti mondat, egy figyelemreméltó gondolatmenet konklúziója. A példa elég szemléletes, ezért fontosnak találom a beidézését: „...valamikor a kora kőkorszakban te meg én a jövőről beszélgetünk, és én megjósolom, hogy az elkövetkező tíz éven belül valaki fel fogja találni a kereket. „Kereket?” — kérdezed. „Mi az?” Erre leírom neked a kereket, kétségtelenül nehezen találva szavakat arra, hogy legelsőként elmagyarázzam, milyen is lesz a kerékabroncs, a küllő, a kerékagy és mondjuk a tengely. Aztán egyszerre csak döbbenet elhallgatok.: „De hiszen senki sem tudja majd feltalálni a kereket, hiszen éppen most találtam fel én!” Más szóval: a kerék feltalálása nem jósolható meg. Hiszen a találmány megjósolásának szükségszerű eleme, hogy meg tudjuk mondani, mi az a kerék; megmondani pedig annyi, mint fel is találni. A radikális fogalmi újítás predikciójának már az elképzelése is fogalmi inkohereenciát rejt magában.” In: Macintyre: uo. 132.

jövő, hanem jelen, így a SF sem lehet több additív konstrukciónál²⁵, mivel csak a már meglévő fogalomkészlettel dolgozhat. A fantasy ezt a csapdát azáltal kerüli el, hogy tisztán képzeleti konstrukció marad, amely mindössze annyit állít magáról, hogy csak és kizárólag az általa konstruált képzeletbeli világgal kapcsolatos kijelentéseiért vállal felelősséget, vagyis csak annyiért, amennyit még uralni képes.

A fantasy már akkor elérte kitűzött célját, ha struktúrája átlátható befogadója számára. A fantasy olvasója biztos lehet abban, hogy az adott lehetséges világról tudható összes információnak birtokában van, és ez az a bizonyosság, amelyet a valóságot feltérképezni kívánó SF nyújtani képtelen, holott céljai közt szerepel, hogy bölcsebb legyen annál a világnál, amelyről szól.

Az elmondottakból reményeim szerint kitűnik, hogy az a szemléletmód-különbség, amely a két műfaj között kimutatható, megköveteli különválasztásukat. Célom olyan műfajok sajátosságainak feltérképezése volt, amelyeket az irodalomkritika figyelmen kívül hagy, pedig hallatlan népszerűségnek örvendenek napjainkban. „A posztmodernizmusokat éppen a giccs, a bővli, a TV-sorozat, a Reader Digest kultúra, a reklám, a motelek, az éjszakai show-k és a B-kategóriás hollywoodi filmek, a rémregény, a románc, a populáris életrajz, a bűnügyi történet, a science fiction vagy a fantasy regény repülőtéren ponyva-kategóriával dolgozó ún. parairodalom „lebecsült” tájképe nyűgözi le: nyersanyag, amit már nem egyszerűen csak „idéznek”, ahogy valószínűleg Joyce vagy Mahler tette volna, hanem saját lényegükké olvasztják.”²⁶ A kritikai közöny, amely ezeket a műfajokat övezi, nem feltétlenül esztétikai értékítélet, inkább csak megváltozott olvasási szokásainknak²⁷ szükségszerű velejárója. A könyv tömegcikké válása, illetve kiadásának és terjesztésének „belterjes” módja azáltal, hogy

²⁵ Az additív konstrukció fogalmán Macintyre az olyan típusú újításokat érti, mint ahogyan Verne meg tudta jósolni a repülőgép feltalálását. „...bárki számára, aki ismeri a madár vagy a repülő sárkány, valamint a gép fogalmát, a repülőgép fogalma nem tartalmaz radikális újítást.” In: Macintyre: uo. 133.

²⁶ Jameson, Fredric: A késői kapitalizmus kulturális logikája, In :Testes könyv I. Szeged, 1996. Ictus, 415.

²⁷ „...a kultúrán elmélkedő olvasóközönséget felváltja a kultúrát fogyasztók tömegközönsége.” In: Jürgen Habermas A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása, Bp. 1999. Osiris 249.

megkönnyíti a hozzáférést, egyben szűkíti a választási lehetőségeket. Dolgozatom arra szeretne volna felhívni a figyelmet, hogy az egyes műfajokkal szembeni előítéletek, azok kellő ismeretének hiányából fakad, és nem feltétlenül színvonaltalanságuk következménye.

GEORGE ORWELL: ÁLLATFARM –
STRUKTURALISTA MEGKÖZELÍTÉSBEN

I. Bevezetés

Dolgozatomban Orwell: *Állatfarm* (*Animal Farm*) című kisregényének strukturalista elemzésére vállalkoztam. Ezt a szöveget sokan szokták idézni, mindenki ismeri. Bárki, aki beszél róla, egy történelmi korszak, egy társadalmi állapot, rendszer szatirikus kritikájaként említi a kisregényt. Teljesen egyértelműen beszélnek róla úgy, mint a szocializmus-kommunizmus kritikájáról. Orwell szinte nem is íróként él a köztudatban, hanem mint a kommunista államapparátus kicsúfolója. Társadalombíráló regényei rendkívül népszerűek és kellőképp borzalmasak (például: 1984). Irodalmi munkásságát nem mint irodalmat kezelik, hanem sokkal inkább a politikai vonatkozását emelik ki. Talán az angolszász pragmatizmus, a kétértelműségeknek helyet nem adó, helyet adni sem akaró olvasók és értelmezők találtak ilyen egyértelmű hozzárendelést szövegeihez, miszerint az Állatfarm a kommunizmus kritikája, mégpedig úgy, hogy még a szovjet pártemberek alteregói is fellelhetők a szövegben. (Napóleon=Sztálin; Hóglyó=Trockij.) Természetesen ez az értelmezés sem teljesen elvetendő, és sok esetben érvényes is lehet, de nekem célom, hogy egy másfajta olvasat révén a szöveg rétegzettebb jelentéstartományai is eljussak.

Ezzel a „konzervatív” felfogással kívánok vitába szállni, vagy legalábbis annak sarkalatos, kategorisztikus megfogalmazásait tompítani. Ezt abban látom megragadhatónak, hogy a szövegnek nem a pusztán történelmi-társadalmi dimenzióit emelem ki, hanem az irodalmiságát; a szövegbeli alkotóelemek révén indulok az értelmezésnek. Ennek alapját egy olyan irodalomelméleti irányzat adhatja, amely az irodalom alapját képező nyelv elsődlegességét hangoztatja, ahol a legelemibb részecskék a nyelv jelei, szabályai, és ahol ezek az elemek alkotják meg a felépítmény vázát, illetve azt tartalommal is kitöltik: ez a *strukturalista megközelítés*.

A struktúra és a strukturalizmus fogalmainak van mind irodalmi, mind pedig szociológiai vonatkozása. Én az irodalmi vonulat mentén indulok el, amely felvázolhat egy társadalmi vonatkozású értelmezést is, és közelebb is vihet ahhoz.

A szociológia strukturalista elméletei szerint a társadalmat felépítő

elemek bizonyos alrendszerek mentén szerveződnek, amelyek újabb alrendszerekből állnak. Ezeknek az alrendszereknek az a feladatuk, hogy a társadalom számára fontos funkciók meglétét, fenntartását, kielégítését szolgálják.

Láthatóan van bizonyos hasonlóság a strukturalizmus társadalomtudományi és irodalomtudományi felfogása között. A közös pontok viszont nem abból fakadnak, hogy az esetleges strukturalista értelmezés már a módszerben is a társadalomelmélet irányába mutat, és a szöveg – az *Állatfarm* – társadalmi kritikáját erősítené, amely azt egy jól behatárolt korszak kritikájaként értelmezi. Az irodalmi strukturalizmus éppen egyetemessége révén lép ki a szerző, a mű vagy éppen az olvasót körülvevő világ történelmi háttéréből. A tiszta strukturalizmus nem engedi azt a lazítást, amit Umberto Eco vázol „nyitott mű”-elméletében, miszerint a szövegekre, illetve más kulturális termékekre az idő folyamán ráakódik a történelmi korok hozadéka, és az újabb értelmezések már ebben a szellemben, ennek a „kulturális örökségnek” a jegyében történnek. A strukturalizmus lebontja a szöveget a részeire, és ezek kohéziós egységét, rendszerbeli funkcióit vizsgálja.

Az *Állatfarm* – eddig

Az *Állatfarm* című kisregény¹ eddigi értelmezéseiben a leginkább történelmi-társadalmi dimenziók mentén történt. Érthető ez már csak azért is, mert látszólag egyértelműen szól a totalitarista államoknak, a diktatúrának, mint történelmi fogalomnak a megszerveződéséről, és pusztán allegorikus állatok révén reflektál az emberi társadalomra. De ha csak ezt a tényt vesszük figyelembe, miszerint állati alakokon keresztül történik az emberi világ bemutatása, már ennek igen erős irodalmi kontextusa van, azaz burkolt utalást vehetünk észre az ókori, antik fabulákra. Így ennek a ténynek akaratlanul is van irodalmi vonatkozása, hiszen az ókori állatmeséket mindenki ismeri, vagy legalábbis hallott már felőlük, és tudja, hogy azok irodalmi művek.

Az *Állatfarm* „konzervatív” értelmezése nem mondható teljesen esetlegesnek és leegyszerűsítettnek, még strukturalista szemszögből nézve sem. Ugyanis ez az elmélet csupán csak módszertani hibát követett el – gondolhatjuk így is.

¹ A szöveg műfajáról még lesz szó, addig pedig a kisregény műfaji megnevezést használom.

Minden műalkotás kettős felépítettségű: egyrészt áll valamilyen tárgy, téma megjelenítéséből, másrészt pedig ez a tartalom megjelenik egy formában, külalakban, amit *esztétikai tárgynak* nevezhetünk, ez az eszköz, amelyben a tartalom testet ölt. Roman Jakobson nagyon jól különíti el egymástól, hogy egy-egy műalkotás miként „kommunikál”. Jakobson szétválasztja egymástól a *kontextus-üzenet-kontaktus-kód* négyesét, mint a nyelvi kommunikáció tényezőit, majd ezekhez az alapfunkciókat kapcsolja: *referenciális-poétikai-fatikus-metanyelvi* funkciók. Mindemellett a *feladó* és *címzett* szerepkörökhöz is hozzákapcsolja a megfelelő funkciókat, úgy mint *emotív* és *konatív*. Ebből a funkcionális szétválogatásból vagy csoportosításból jól kivehető, hogy a hordozott üzenet és kontextus elválik egymástól, egymásnak nem adekvát megfelelői. E kettőnek az összemosódásából állhat elő az az értelmezés (a konzervatív), miszerint a közölt üzenet magában hordozza a kontextust is.

Viszont alapvető tény az is, hogy a műalkotás, a szöveg utal a társadalmi kontextusra, az egyének (olvasók, szerző(k) stb.) – esetlegesen – közös szociális terére, illetve számít a közönség *kollektív tudatára*, amely nem az ecoi „nyitottság”, hanem a szocializáció során elsajátított hitek, nézetek, vélemények, cselekvések, intézmények, szokások stb. rendszere. A műalkotás, a szöveg csak a társadalmi jelenségek egész kontextusára irányuló *viszonyból* áll, és ez a szöveg *struktúrája*.

Nézzük meg az *Állatfarm* társadalmi szempontú értelmezését is!

II. A „konzervatív” modell

A konzervatívnak nevezett értelmezési elgondolások természetesen nem teljesen alaptalanok, sőt, sokszor igen találóak. Viszont ahhoz, hogy ezekről a tézisekről beszéljünk, mindenképpen meg kell ismerkedni egy kicsit Orwell-lel, az író alakjával is, hiszen ebben az interpretációs felfogásban nem nélkülözhetjük teljesen a szerző személyét.

George Orwell

Ha definiálni akarjuk Orwell írói munkásságát, akkor nem csak az irodalmi jellemzőket kell kiemelnünk Orwell-lel kapcsolatban, hanem az ő tudatos politikai szerepvállalását is. Saját maga jól deklarált célként jellemzi politikai elhivatottságát, amelyet szükségesnek lát az irodalommal kapcsolatban is gyakorolni. Orwell mindig író szeretett volna lenni, gyermekkora óta ez a cél hajtotta. Ugyanakkor írói ambíciói nem szorították be őt egy

elefántcsonttoronyba, nem elvont, elrugaszkodott magatartással jelentkezett az irodalmi közéletben, hanem tudatos célokkal, feladatokkal. Ezeket egyrészt tartalmi síkon fejtette ki: ügyelt arra, hogy mit ír és miről ír, fontos társadalmi témájú problémákat dolgozott fel. Másrészt viszont ügyelt arra is, hogy hogyan írjon, milyen nyelvi realizációval adja közre írásait. Ez a kettős feladatvállalás együtt jelentkezett, mert Orwell jól látta azt, hogy politikailag hogyan lehet rombolni a nyelvet: milyen szövegeket, sztereotíp kifejezéseket, sémákat használnak a politikusok megnyerő kampányszövegeikhez, valamint jól látta azt is, hogy nyelvileg miként tudják a totalitarista rendszerek manipulálni a tömegeket, átírni, megváltoztatni a múltat. De a zsarnoki és diktatórikus rendszerek az irodalom lényegét is veszélyeztetik, hiszen uralni kívánják azt is.

Orwell több indítékot nevez meg, amelyek őt az írásra „kényszerítik”: (1) *egoizmus*, mint az egyéni kifejezés szükségessége; (2) *esztétikai lelkesültség*: az az igény, hogy valaki értékeset, szépet, jót alkosson; (3) *történetírói késztetés*: felhalmozni dolgokat az utókor számára; (4) *politikai célzat*, ami a legtágabb értelemben értendő, azaz a világot bármiféle módon egy jobb, szebb kor felé lökje az irodalom. Orwell szerint még az apolitikus művészet is politikai, hiszen ezzel fejezi ki a művész a társadalomhoz fűződő viszonyát.

Orwell írásaival mindig valamilyen hazugságot akart leleplezni, és az igazság kimondására törekedett, amely egyszerre volt politikai és művészi. Két dolgot nem szeretett: az egyenlőtlenséget és a politikai hazudozást. Ezért kívánta a szocializmust, amelyben a nagy egyenlősítőt vélte látni, és ezért törekedett az igazmondásra.

Ahhoz, hogy közelebb kerüljünk a szerző világlátásához, meg kell ismerkednünk az egyes világnézeti ideológiákkal. Amit élesen kell látnunk, az egyszer a szocializmus és a kommunizmus közötti különbség. A kettő között van kapcsolat, de a kommunizmus már a szocializmus radikális megvalósulásának tekinthető, amelyet osztály nélkülség és az abszolút egyenlőségre való törekvés jellemez. Orwell viszont a *demokratikus szocializmusnak* volt a híve, azaz a totalitarizmus ellen lépett fel. Kitarzott a jog-egyenlőség, a népszuverenitás mellett, hiszen a kommunizmus szükségszerűen a totalitarizmushoz vezet – gondolta.

Orwell és Marx – Állatizmus (Animalism) versus Marxizmus (Marxism)

Orwell világfelfogása, a demokratikus szocializmus, valamint az *Állatfarmban* bemutatott eszme – amennyiben azt a kommunista (szovjet) rezsi-

mek metaforájának vesszük – azonos ideológiai, filozófiai bázison alapszik. Ezt az alapstruktúrát Karl Marx teremtette meg, amely marxizmus néven vált ismertté a társadalomtudományokban. Ez mindenképpen közös kettejük vonatkozásában, viszont a megvalósulása már egyrészt kérdésessé teszi a marxizmus érvényességét, másrészt pedig a két felépítmény szembenállására is rávilágít. Ezért érdemes összevetni Orwell eszméit a marxizmus gondolataival a kisregény segítségével.

A kisregény azért lehet ütköztető pont a két személy között, mert Orwell az *Allatfarm*ban a marxista alapokon nyugvó kommunista felépítmény szatirikus, ironikus kritikáját adja – sok értelmezés szerint.² Vizsgáljuk meg ezt az elgondolást!

Az *Állatfarm* egyéb allegorikus alakjai, helyszínei és eseményei könnyen megfeleltethetők a szovjet birodalom egyes politikusainak, történelmi eseményeinek. Ugyanakkor a kisregény indítása, az Őrnagy (The Old Major) szavai, beszéde Marx személyére való utalásként értelmezhető. Marx elméletileg alapozta meg a kommunizmus szellemét, amely a forradalomnak csak a hipotézisére épített, de konkrét megvalósulást, cselekvést nem tudhatott maga mögött. Ugyanígy tett az Őrnagy is: megálmodta azt, hogy mit kell tenni, egyszer csak eszébe jutott egy rég nem hallott himnusz. Tehát az Őrnagy is teoretikus figura, aki a megjósolt és elgondolt események bekövetkezése előtt meghalt, csakúgy mint Marx. Egyértelmű kapcsolat feltételezhető Marx és az Őrnagy figurája között, hiszen az Őrnagy marxista nézeteket vall: az ember (Mr. Jones) kizsákmányolja az állatokat: csak annyit ad nekik enni, hogy munkaerejük megmaradjon, de a profitot ő sajátítja ki magának. Ez marxi alaplétezés.

Közös még az Őrnagyban és Marxban, hogy mindketten azt hirdetik, hogy a „lét határozza meg a tudatot”, és ez a közös tudat vezeti forradalomra az egyéneket. Viszont ebben a kollektív cselekvés gondolatában van egy kis eltérés kettejük – így Orwell és Marx – között. Marx végig racionálisan cselekvő, együtt cselekedni tudó proletariátust képzelt el. Ezzel szemben Orwellnél nincs teljes egység a tömegek cselekvésében, hanem csak a hatalmon lévők azok, akik bizonyos nyelvi és egyéb manipulatív fogásokkal irányítani és mozgósítani tudják a tömegeket. Így az együttműködés csak a kezdeti, forradalmi hullámhegyen érződik, utána megszű-

² Ezt az értelmezést természetesen majd később általánosíthatjuk, hiszen Orwell jól megfogalmazott szándékaiban a művészi célzatosság ugyanannyira benne van, mint a politikai igazmondás.

nik.³ Marx nem látta azt, hogy az a tömeg, amelyre forradalom-elméletét építi, képzetlen, tudatlan, így együttműködése nehézkes. Az *Állatfarm*ban a tudatlanság jól láthatóan előbukkan: a disznók kihasználják a tömegek (birkák) egyszerűségét, valamint Bandi (Boxer) képzetlensége is kiszolgáltatottá teszi lényét.

Lényeges különbség Orwell és Marx között, hogy míg Marx hitt abban, hogy a jövőre vonatkozólag meg lehet jósolni az emberek cselekvését, azaz lehet prófétaként viselkedni – mint ahogy azt Marx tette is –, Orwell egyenesen cáfolja ezt. Szerinte nem lehet megérteni az egyéneket hajtó motivációs erőket, mert azokat mindig meghatározzák az individuális kiteljesedés szükségletei. Ezzel magyarázható az, hogy egy idő után a disznók beköltöznek Mr. Jones házába, és élvezik annak előnyeit, háttérbe szorítva a közérdeket, az eredeti eszméket.

A másik lényeges kritikai szembenállás Orwell részéről az, hogy Orwell hangsúlyozottan a demokratikus szocializmus mellett voksolt, tehát mindeképpen a többségi akarattal irányított közakarat oldalán állt, nem pedig a sztálinista és trockista „a cél szentesíti az eszközt” elgondoláson. Ennek szimbólumaként a zászló tövébe állított fegyver és annak időnkénti elsütése fogható fel. Itt látható, hogy testet öltött az erőszak, amely mindenképpen elítélendő, így Orwell hangjaként szól Bandi szava, aki azt mondja, hogy még egy embert sem tudna megölni, holott az állatok azt tartják a legfőbb ellenségnek.

Orwellnek a nacionalizmus és a vallás szerepéről vallott felfogása is különbözik Marxétól. Marx internacionalizmust hirdetett, ahol a nemzetek feloldódnak az egyenlőségben, mindenki egyet akar, elvtársként törekednek arra – hiszen közősek az érdekeik –, hogy megszabadítsák a társadalmat az osztályokra való tagolódástól. Ezzel szemben Orwell úgy véli, hogy a különböző nemzeteket – állatfajtákat – nem lehet teljesen összebékíteni, egyenlővé tenni, hiszen mindenkiben megmarad a valahová tartozás szükséglete, így a nemzetiséget, illetve a vallást sem úgy definiálja, mint az üldözendő és káros „klerikális reakciót”. Éppen ezért az *Állatfarm* megtűri az egyház képviselőit, Mózeset, a hollót, hagyja, hogy szabadon terjessze eszméit a Kandiscukor Hegységről. Egyébként érdekes az is, hogy az

³ A forradalmakat sokszor követte anarchia, ahol a globális mozgósítás után nem lehetett normatív, legitim szabályokat fogantatni, mert az egy újabb kiválasztott csoport hatalmaskodását eredményezte, akik egy kézben egyesítették a törvényhozás-ítélkezés-végrehajtás hármasságát, így szükségképpen zsarnoksághoz vezettek.

Órnagy beszéde alatt csak Mózes, a holló nem figyelt: végigaludta az egészet, tehát ő valóban az ortodox, megújulni nem tudó és nem is kívánó egyház szimbóluma lehet.⁴ A nemzetiség és multikulturalizmus meglétét tagadni akaró marxi tézisekkel szemben a kisregény cselekményéből a patkányok és nyulak, valamint a verebek példáját említhetjük. A kutyák ösztönösen nem kedvelik és szemben állnak a patkányokkal, megtámadják azokat, amint azok előbújnak. Valamint a nagy egyenlőség kiteljesedésével a macska az Átnevelési Bizottság tagjaként igyekszik magához „édesgetni” a verebeket – amely szintén nagyon szatirikusan szól ennek képtelenségéről.

A Marx által meghirdetett „szellem”, a kommunizmus szelleme az *Állatfarm*ban is belengi a környező tanyákat – szimbolikusan: Európát – és az Internacionálé dallama, az Angolhon állatai (Beast of England) ugyanúgy lázító dallamként terjed a szomszéd állatok körében, amitől félnek is a „királyok, hercegek, grófok”, a szomszéd tanyák urai.

Orwell hitt a szocializmusban, de a szovjet államban annak szikráját sem látta megvalósulni, csak visszasságokat látott, ezért kezdte bírálni. Orwell a szocializmus mítoszát le akarta rombolni, és a szovjet szocializmust körbelengő patetikus hangulatot akarta megtörni. Úgy vélte, hogy a szocializmus nem teszi ugyan tökéletessé a világot, de javíthat rajta. Viszont a kommunizmust és annak szovjet megvalósulását azért utasította el, mert az mindig csak bűnbakokat keresett a saját hibájára, és a permanens forradalom meghirdetésével igyekezett saját tökéletlenségeit palástolni, hibáit másokra kivetíteni. Erre fókuszált Orwell, és nagy visszhangot is váltott ki.

Karakterek – a „konzervatív” értelmezésben

Az *Állatfarm* egész cselekménye és szereplői megfeleltethetők egy-egy szovjet vagy más személynek, eseménynek. Itt mindenképpen hangsúlyozni kell, hogy ez a hozzárendelés csak önkényes értelmezés eredménye, amely nem nélkülözheti a konkrét történelmi, kontextuális ismereteket. Ebben az értelmezésben egyértelmű kapcsolatokat keres a befogadó a szereplők és a történelmi személyek között, azaz az irodalmi műértésbe behelyezi a társadalmi tudását is.

⁴ Megjegyzem, hogy a macska sem figyelt, hanem csak elégedetten dorombolt a legmelegebb helyen Bandi és Rózsi között.



Személyek/állatok:

Jones gazda (Mr. Jones): II. Miklós orosz cár, akinek hatalmát megdöntötte a februári orosz forradalom. Ugyanakkor személye képviselheti a kapitalista társadalmak vezetőinek morális hanyatlását is, hiszen Jones részegeskedő gazda volt, és burzsoáként használta ki az állatokat.

Órnagy (Old Major): Ő lehet Marx szimbolikus megfelelője is, de Marx mellett Friedrich Engels alteregója is lehet. Ugyanakkor az Órnagy személye mögé odaképzeltetjük akár Lenint is, mint az októberi forradalom vezetőjét – bár az Órnagy nem élte meg a forradalmat. Ugyanakkor az Órnagy az egész orosz értelmiségnek is lehet az egyszemélyes megtestesítője.

Napóleon: Ő Sztálint reprezentálja, a diktátort. Ugyanakkor nevét természetesen a francia történelmi alakról kapta, aki szintén kiépítette császárságát Franciaországban.

Hógolyó (Snowball): Hógolyó Trockij megfelelője, akit Sztálin ugyanúgy elűzött (majd meggyilkoltatott?) mint Napóleon Hógolyót. Hógolyó valóban az iskolázottabb, jobb szónoki képességekkel rendelkező személyiség figurája, akit Napóleon csak erőszakosan tud elkergetni, hogy kisajátítsa a hatalmat.

Süvi (Squealer): Süvi mindenképpen a befolyásolás „művészetének” legnagyobb alakja, aki így a szovjet propagandisták megszemélyesítője, a Pravda szerkesztője; de Goebbels, a német propagandaminiszter hasonmása is lehet.

Minimus: A költő, aki mozgalmi dalokat ír Napóleonnak/Sztálinnak. Személye Majakovszkijt szimbolizálja.

Bandi és Rózsi (Boxer & Clover): Ők az orosz dolgozó nép megtestesítői, akik csak testi erejükkel rendelkeznek, és annak teljes kihasználásával igyekeznek behozni minden technikai, ipari lemaradást. Orwell megmutatja, hogy ez a társadalmi osztály nem túl képzett, szellemi tőkével nem rendelkezik, műveletlen, csak fizikai erővel bír.

Mollie: Az arisztokrácia, a cári Oroszország hivalkodó uralkodó osztályának egy tagja, aki nem hajlandó feladni úri életmódját, ezért megszökik.

Benjámín: Szkeptikus, tisztánlátó, idősebb emberek, akik nem hittek a forradalomban.

Disznók (Pigs): Ez a csoport kiemelkedik a többi állat közül, kiváltságokkal rendelkeznek, így ők a kommunista pártot reprezentálják. Idővel egyre jobban kihasználják a dolgozó népet és minden luxuscikket csak ők élveznek, miközben a többség éhez.

Kutyák (Dogs): A kutyákat Napóleon tenyésztette ki a hatalom megszerzé-

séhez, és ezek az állatok szolgáltak Napóleon védelméül, valamint ők hajtották végre a gyilkosságokat. Ezért ők a Sztálin körül csoportosuló titkosszolgálat, az NKVD/KGB „emberei”.

Mózes (Moses): Az ortodox egyház megszemélyesítője, aki már nevében is kapcsolatba hozható a Biblia ószövetségi részével. Mózes Jonesnak is a kegyeltje volt – a cár szövetségese –, akit sörbe áztatott kenyérrel etetett gazdája. (Ez egy Úrvacsora képét idézi.)

Patkányok és Nyulak (Rats and Rabbits): Az Állatfarm vadállatai, akiknek státuszáról szavaznak a háziállatok, hogy vajon őket is elvtársaiknak fogadják-e. Ők a mensevikek, az 1917-es februári és októberi forradalom között hatalmon lévő csoport, akikkel „koalícióra” léptek a bolsevikok.

Birkák (Sheeps): Agitátor típusú, könnyen mozgósítható, kihasználható, befolyásolható egyedek, a hiszékeny szovjet nép, akik csak bevett kliséket szajkóznak.

Galambok (Pigeons): Ők a kommunista világforradalom képviselői, akik az Állatfarmon kívülre is terjesztették a kommunista eszméket.

Emberek (Humans): Az állatfarm lakóin kívül a kisregény szól a farmon kívül élő emberekről is, akik a Szovjetunió kívüli kapitalista államok embereiként értelmezhetők.

Mr. Frederick/Pinchfield: Egy szomszéd farm gazdája: Hitler, és országa: Németország.

Mr. Pilkington/Foxwood: Churchill és az Egyesült Királyság/Nagy-Britannia.

Jelképek, szimbólumok, események:

Angolhon állatai (Beast of England): Marx ideológiai manifesztuma, amely a Kommunista kiáltvány vagy a kommunista Internacionálé szimbóluma lehet, hiszen énekelték az állatok.

Állatizmus (Animalism): Kommunizmus.

A patás-szarvas zászló (hoof and horn flag): A szovjet zászló sarló-kalapácsát jelképezi.

Hógolyó választási kampánya (Snowball's election platform): Trockij permanens forradalom terve, de lehet a kapitalista fejlődés alapeszméje.

Napóleon választási kampánya: (Napoleon's election plan): A szocialista tervgazdálkodás kiépítése, amely a védelemre is nagy hangsúlyt vet (fegyverek).

Napóleon elvtárs c. vers (Poem: „Comrade Napoleon”): Himnusz Sztálinhoz.

Tehénistálló Csatája (Battle of Cowshed): Polgárháború 1918-1920

Hógolyó kiűzetése: Sztálin kizárja Trockijt a pártból 1927-ben.

Mr. Nyaffyval (Mr. Whymper) való kereskedés: Rapallói szerződés 1922.

Éhínség: Nagy éhínség a Szovjetunióban 1933-ban.

Az állatok tömeges kivégzése: A „nagy tisztogatás”, amikor Sztálin kivégezte a közvetlen közeli vezető társait, valamint magas rangú katonatiszteket.

A „Szélmalom Csatája”: A sztálingrádi csata, ahol mindent leromboltak ugyan, mégis győztesen került ki az Állatfarm.

A kisregény utolsó jelenete: A teheráni konferencia (1943), valamint a hidegháború kezdete.

Tárgyak

Tanyaház (Farm buildings): A Kreml megfelelője, amely a Szovjetunió kezdetén, első éveiben még valóban muzeális látványosság volt, majd később vette birtokba Sztálin/Napóleon.

Szélmalom (Windmill): A szélmalom és annak építése a szovjet ipar megtestesítése, a tervszerinti építkezés, a dolgozók büszkeségeként emelkedő építmény, amely a szovjet dolgozó terméke.

A szélmalom lerombolása (Destruction of the Windmill): Szimbolikusan a tervgazdálkodás első ötéves tervére vonatkoztatható, amelyet nem tudtak teljesíteni.

Szomszéd tanyák: A nyugati hadseregek, mint állandó veszélyforrás.

Az Őrnagy koponyája: Lenin síremléke, a Lenin mauzóleum, mint tiszteletadás a nagy elődnek.

Frederick bankjegyei: Hitler – Sztálin megneemtámadási szerződése 1939. augusztusából. (Molotov-Ribbentropp paktum)

Az enyvfőző kocsija (Knacker's van): Likvidálás, a mozgó kivégző- és rohamcsapatok.

Politikai hitelesség?

A fenti allegorikus-szimbolikus megfeleltetések az egyes karakterekhez, eseményekhez, tárgyakhoz azt jelentik-e vajon, hogy ha valaki a huszadik század történelmében járatlan, akkor nem élvezi a kisregényt, nem érti azt meg? Természetesen erről szó sincs. Swift: Gulliver utazásait is lehet úgy olvasni, hogy nem tudjuk, hogy milyen helyszíneket szimbolizálnak az éppen aktuális tájak. Ez a „tudatlanságunk” nem okozhat hátrányt az *Állatfarm* olvasásakor sem. Mi ennek az oka?

Orwell nem kidolgozott jellemeken keresztül mutatja be egy társadalom szerveződését, hanem csak főbb karaktereket, ideáltipikus jellemzőket ragad meg, és ezekkel festi le a közösséget illetve annak működését. Nem törekszik a teljes pszichológiai hitelességre: a személyiségek mélystruktúráját nem bontja ki, hanem csak a politikailag releváns elemeket, motívumokat emeli ki, azokat, amelyek főbb vonalakban felépítik és mozgatják a diktatórikus társadalom szervezetét.

Általánosítás – értelmezési lehetőségek

A kisregény interpretációjának kiterjesztése több lépcsőfokon történhet meg. Először csak a konkrét megfeleltetésekkel, történelmi kapcsolóelemekkel játszhatunk el: gondoljunk csak Süvire, aki egyszerre lehetett a szovjet propaganda embere, de lehet Goebbel is, aki már a német totalitarista diktatúra embere. Több értelmezés szerint a kommunizmus szót a regénnyel kapcsolatban nyugodtan kicserélhetjük a fasizmus vagy a totalitarizmus szóval is. Nincs meghatározó különbség aközött, hogy melyiket használjuk. Így az *Állatfarm* lehet bármilyen diktatórikus rendszer szatirikus kritikája, hiszen minden diktatórikus hatalomnak jellemzője a permanens forradalom, az állandóan jelen lévő ellenség felkutatása és megsemmisítése, illetve a mindenre és mindenkire kiterjedő terror, az általános félelem szinten tartása.

Az általánosítással, azaz az értelmezés kiterjesztésével kitekinthetünk arra is, hogy az *Állatfarm* társadalmi struktúrája éppen hogy csak önmagára reflektál, tehát a szöveg által bemutatott társadalmi rendszer és társadalmi dinamika csupán csak a társadalomnak mint olyannak leegyeztetesebb sajátága. Ez a lényegi elem pedig abban áll, hogy minden társadalom úgy épül fel, hogy az éppen hatalmon lévőköt megbuktatja egy másik csoport azzal, hogy ő egy másik és jobb alternatívát képvisel. De amint hatalomhoz jut ez az új csoport, abban a pillanatban zsarnokivá válik, és visszaél a hatalmával.⁵ A folytonos körforgás elméletét bizonyítja az is, hogy az Őrnagy által vázolt, illetve a majd megvalósuló társadalomban nem alakul ki a szintézis, azaz nem jön létre egy új, harmadik „út”, amely tanulna az „állati lét” (proletariátus) és az „emberi lét” (burzsoázia) hibáiból, és a kettőből csak a jót tartaná meg, hanem éppen hogy megismétli az eddigi

⁵ Ezt a koncepciót járja körül Pareto az „elitek cirkulációja”-elméletében, ahol mindig az új elit és a régi elit áll egymással szemben, és küzd a hatalomért.

státuszleosztást, és ugyanazokat a szerepeket játsszák tovább csak más szereplőkkel.

Érdekes elgondolás, amikor az *Állatfarm*ot nem a kommunista rendszerek szatírájaként értelmezik, hanem éppen a piaci kapitalista, liberális demokráciák pamfletjeként. Ekkor a kisregény kulcsmondata: „Minden állat egyenlő, de egyes állatok egyenlőbbek a többinél” („All animals are equal, but some animals are more equal than others”) nem a kommunista igazságtalanságokra értendő, hanem azokra a kapitalista rendszerekre, amelyek vég nélkül hirdetik az egyenlőséget, de kereskedelmi és gazdasági kapcsolataikban abszolút monopolhelyzetre törnek, ahol csak azt hagyják életben, aki saját érdekeiknek megfelelően kihasználható. Ez az elgondolás sem hiteltelen, hiszen ha csak arra gondolunk, hogy a létező kereskedelmi világszervezetek milyen zárlatokkal, embargókkal, egyezményekkel tudják kirekeszteni a kevésbé egyenlőeket, akkor megvalósulni látjuk az orwelli rendszert.

Politika és művészet

A fenti értelmezési lehetőségek sorozatából látnunk kell, hogy az *Állatfarm* szövege nem egyértelműen meghatározható, hogy milyen argumentációs bázissal rendelkezik. Hozzárendelési sokszínűsége pedig éppen abban áll, hogy a szöveg művészileg épp annyira megformált, mint politikailag. Életszerűsége és folyamatos értelmezése nem csak tanító jelleggel bír, nem csak a totalitarista társadalmak szörnyűségeit mutatja be, hanem emellett az értelmezés perspektíváját művészi erejével vonja szélesebbre, hogy értelmet adjon a mai értelmezéseknek még a totalitarista államoktól mentes világban is.

Orwell maga az *Állatfarm*ról így írt: „Az *Állatfarm* volt az első könyvem, amelyben – teljesen tisztában lévén azzal, mit csinálok – megpróbáltam egységbe foglalni politikai és művészeti célomat.” Ezt a gondolatot szem előtt tartva nézzük az *Állatfarm* művészeti céljait!

III. Strukturalista értelmezés

Tündérmese (A Fairy Story)

Ha a címet is alaposabban megismerjük, akkor a korábban csak feltételezett állatmese jelleg megerősödik, illetve kiegészül. A cím alatt ez áll: Tündérmese (A Fairy Story). Mi lehet ennek a szerepe?

Egyrészt utalhat arra, és megerősítheti korábbi feltételezésünket, misze-

rint a kisregénynek történelmi-társadalmi vonatkozása mellett *irodalmi referenciája* is van. A tündérmese – mint műfaji meghatározás – megteremti az irodalmi alapokat. Az irodalmi hivatkozás intertextuális jellege kollektív tudatunkban nem *A farkas és a bárányt*, nem a *Csongor és Tündét*, nem a *János vitézt*, nem a *Szentivánéji álmot* juttatja eszünkbe, hanem csak annak formai, elméleti sémáit. Csak egy olyan elem jelenik meg, amely felvillantja azokat az előzményeket, amelyek megalkotják bennünk a jelenlegi olvasmány potenciális vázát.

Másrészt pedig ez a fajta címválasztás megtöri az *Állatfarm* stilisztikai komolyságát, tárgyiaságát, gazdasági tényyszerűségét; azaz azt az egyszerűséget, amit a cím felidéz, azaz az agrárjellegét⁶. Nemcsak a stiláris oppozíció az, ami említésre méltó, hanem mindemellett az, hogy ezáltal a regény egy *fiktív világba* fordul át, oda, ahol minden megtörténhet. Ez a lehetőség tág perspektívát kínál a szövegnek, ami szintén az irodalom irányába mutat; valamint nem lebecsülendő az a funkció, amely esetleg a szerző számára védelmi szerepet jelenthet azzal, hogy a szereplőivel, az eseményekkel egy realitáson túli, metaforikus világot idéz. Mindezt összegezve látszik, hogy nem lehet teljesen egyértelmű az a megfeleltetés, miszerint itt csak a kommunizmus persziflázásáról, illetve komikusnak ható bemutatásáról lenne szó.

Az állatfarm és a struktúra⁷

A kisregény értelmezésében az alábbi gondolatmenettől eltérő elemzési módszereket is lehet alkalmazni – természetesen. De az általam követett koncepciónak olyan okai vannak, miszerint a szűken vett tartalmi elemzés nem ad kellő perspektívát a kisregény értelmezéséhez, valamint szerintem a szöveg strukturális feltárása szélesebb kitekintést nyújt, a szöveghorizont kitágul, amelybe szélesebb spektrumú értelmezések adaptálhatók.⁸

⁶ A szöveg értelmezésében el lehet játszani az állatfarm fogalommal, amelynek erős az agráripari jellege, azaz szövetkezet vagy éppen a kapitalista gazdálkodás tipikus formája: a farm stb., így már konkrét gazdaságtörténeti-társadalomtörténeti utalása is lehet.

⁷ A struktúra és strukturalizmus értelmezésére még kitérek, de már itt szükségesnek tartom megjegyezni, hogy a struktúra és szerkezet szavakat most még egymás szinonimájaként használom, később térek ki a szemantikai különbségeikre.

⁸ Látni fogjuk, hogy a szöveghorizont (értem ezen azt a szerkezetet, amelyet a szöveg felépít) önmagától fogva annyira kiszélesedik, hogy annak absztrakciójába belefér más értelmezés is: a szöveg szerkezete építi fel az értelmezési lehetőségeket.

A szöveg több egységre tagolható, amely láthatóan jól nyomon követhető a regényben. Ezeket a szerkezeti egységeket, részeket egy-egy esemény nyomán lehet megkülönböztetni. A részek tartalmi vonatkozásaikban is különböznek, azaz jól megkomponált, az eseményekben is lineárisan építkező történetről van szó. Egy-egy egység jól lezárt, körülhatárolható. Időben sem „kuszálódik” össze a történet elbeszélése: minden kronológikus, egymást követik az események, a szerkezeti egységek. A szereplők legfeljebb csak gondolataikban, de akkor is csak nagyon-nagyon homályosan, emlékeznek vissza a múltra.⁹ Mindezek segítségével jól leválaszthatók a szerkezeti részek egymásról.

A kisregény struktúrájának leírásával közelebb kerülünk a megértéshez. A strukturálisan szervezett dimenziók magukban hordozzák azt a lehetőséget, hogy beszélni lehessen a szövegről, illetve ezeket elemezve a szöveg attribútumai és argumentumai – sok esetben szimbolikusan – feltárhatók.

Struktúraelemzés – strukturalista elemzés

Meg kell különböztetnünk egymástól ezt a két fogalmat. Ez a szembeállítás két elképzelést takar, amelyek bizonyos esetekben nem keverendők össze, illetve félreértésre adhatnak okot. A fogalmi páros különbsége abban rejlik, hogy míg a *strukturalista elemzés módszert* jelent, egy vizsgálati stratégiát, addig a *struktúraelemzés* szándékosan vagy szándékolatlanul, de strukturálisan felépített alkotásra irányul, azaz *statikus* egységet vizsgál.

Nehéz e fogalmi kettősség lényegét meghatározni, hiszen egy irodalmi alkotást akár csak az elemzés révén is kikiálthatunk strukturális szerkesztettségűnek. Ezért, hogy e csapongó szabadosság lehetőségét kiküszöböljük, korrekt definíciókra van szükségünk. Roland Barthes ezt mondja: „*Minden strukturalista aktivitás célja, (...) hogy oly módon rekonstruáljon egy „tárgyat”, hogy e rekonstrukcióban kifejezésre juttassa e tárgy működési szabályait („funkcióit”).*” (R. B. 1968:524) Barthes strukturális aktivitása azért aktivitás, mert kettős feladat elvégzését követeli meg ettől az elemzéstől: a *szétdarabolást* és az *elrendezést*. E fogalompár nem tévesztendő össze a dekonstrukcióval. A strukturalista elemzés során destrukció nem történik, hanem csak a szöveg elemeire való szétdarabolása, szétszedése anélkül, hogy a részek

⁹ Az emlékezésnek fontos szerepe van a történet értelmezésében. Nem csak a szerkezeti egységek éles megkülönböztetését szolgálja, de rajta keresztül a közölni kívánt tartalom is többletjelentést nyerhet, illetve kiegészülhet.

megváltoznának, torzulnának. Ennek a szétdarabolásnak az a célja, hogy megismerhessük az egész szerkezetét azon keresztül, hogy megismerkedünk az egyes részek funkcionális jellemzőivel. Itt valósul meg az az elv, miszerint a rész van az egészért.

Barthes nem vonja ki a történelmet a strukturalista elemzés perspektívájából, hanem azt kívánja, hogy a történelemhez és annak hozadékaihoz ne csak az anyagot, hanem a formákat, az esztétikát is kapcsoljuk hozzá.

A strukturalista elemzés, valamint a struktúraelemzés kettősségét Bourdieu¹⁰ is élesen kettéválasztja. Ő szintén kivonja a történelmet az elemzés meghatározó vonulatából. Ennek megfelelően *externalista* és *internalista* megközelítésről beszél. Az utóbbi az, amely a történelem társadalomformáló erejétől eltekint, és egy sajátos, önálló kulturális „mezőben” gondolkodik. Ebben a mezőben egy közös forma az, amely meghatározza az ittlévőket, azok vélekedéseit. Ez a forma a *nyelv* – a saussure-i terminológiával: *langue* –, amely meghatározza azt a lehetőségteret, ahol a részt vevők mozogni tudnak. Közös kódrendszerük van, ez a nyelv, és ennek segítségével utalhatnak egymásra, saját mezőjük elemeire, sőt, ez az utalás a meghatározó jegyük. Ebben a térben a kulturális tőke rendelkezik kiemelkedő erővel. Bourdieu szerint ebben a térben a kulturális művek nem mások, mint „*strukturáló szubjektum nélküli strukturált struktúrák*”, így az irodalmi szövegek is. Ez azt jelenti, hogy az internalista elemzés során olyan kulturális utalásrendszerben dolgozik az elemző, amelyben maga a nyelv az a forma, amely lehetővé teszi a szövegek rendszerén belüli kommunikációt, az intertextualitást, és nincs semmilyen más tényező, tőkeforma, amely meghatározó jelleggel bírna.

Az *externalista elemzés* viszont már a művet létrehozó, a szerzőt vagy a befogadót körülvevő társadalmi környezettel számol, és azt releváns kapcsolatnak tekinti. Így elemzéséből fakadó értelmezése predesztinált: az elemző egy történelmi kor társadalmi-politikai világképének ideológiáját olvassa a szövegben, ahol a szöveg és annak szerzője mintegy *médiumként* tevékenykedik, azaz a mű csak a közvetítő közeg funkcióját látja el. Ez az elemzés Bourdieu szerint főleg a marxista elemzések jellemzője.

Hankiss Elemér a strukturalizmusról így fogalmaz: „*A strukturalista kutatás- és szemléletmód legfőbb sajátossága (...), hogy a valóságban mindig*

¹⁰ Bourdieu elméletének alapját a „mezőelmélet” jelenti. Eszerint a társadalom különböző mezőkre osztható, ahol bizonyos „téték” elérése céljából a szereplők más-más tőkejavakat aktivizálnak. A főbb tőkejavak: vagyoni, kulturális és szociológiai vagy kapcsolati tőke.

rendszereket, működésben lévő vagy működéseket vezérlő rendszereket vizsgál.” (H. E. 1977:21) Tehát a strukturalizmus belső összefüggésrendszerek számos törvényszerűségét vizsgálja, amelyeknek fő sajátosságuk, hogy azok élő és működésben lévő rendszerek. Miként lehetnek ezek működésben?

Működésük mindenféleképpen sajátosságukban kell, hogy legyen. Ha a struktúra elemekből épül fel, akkor ezeknek az elemeknek szabályok szerinti elrendezettséget kell mutatniuk. A struktúrák felépítménye mögött szabályrendszer kell hogy legyen, és ennek a rendszernek a szabályai azok, amelyek működnek.

Mi lehet ez a szabályrendszer? A szöveg sajátosságaiból fakadóan nyilván a *nyelv*. Jó példák ennek bizonyítására a matematikai függvények. Minden függvény – legyen az bármilyen grafikus görbe, síkidom vagy térbeli alakzat – leírható egy jelsorozattal, amely jelsor nagyon kötött szabályok szerint van szervezve. Ha egy szabályt rosszul alkalmazunk, nem tudjuk az ellenőrzés során fölrajzolni vizsgált függvényünket. A matematikai szabályok mindenki számára hozzáférhetőek: ezeket úgy kell alkalmazni – azaz a matematika jeleit rendezni –, hogy abból létrejöjjön a felépítmény, a függvény. Az irodalomban ugyanígy szabályok működnek: hangtani, szintaktikai, valamint szemantikai – illetve ez utóbbinál a kollektív tudat – és szövegtani szabályok érvényesülnek.¹¹ A strukturalizmus azt írja le, hogy a nyelv milyen szerkezetet épített fel egy adott szövegben, és ennek a szerkezetnek a feltöltése – szintén nyelvi elemekkel – miként valósult meg, milyen funkcióval bír.

Mindezeket tudva leírhatjuk bizonyos fogalmak alapján azt a struktúra-rendszert, amely meghatározza az *Állatfarm* felépítettségét. Ezek ismeretében válik majd értelmezhetővé a kisregény – a mi esetünkben.

IV. Elméleti háttér és a strukturalista fogalomrendszer

A strukturalizmus történetéhez

A strukturalizmus kialakulása a prágai iskolához köthető. 1926-ban alakult meg a század legjelentősebb strukturalista iskolája V. Mathesius kezdeményezésére. 1929-ben Prágában fogadták el az irányzat elvi állásfog-

¹¹ Nyilván a matematika „egzaktabb” tudomány, mint az irodalom, amely abból fakad, hogy a matematikában a jelek és jelentések közötti kölcsönös hozzárendelés egyértelmű és kizárólagos, viszont az irodalom szemantikai többértelműséget enged meg. Mégis közös, hogy mindkét tudományterület végesen sok jelből végtelen sokat tud generálni szabályaik betartásával.

lalását, céljait, módszereit megfogalmazó téziseit. Tudománytörténeti alapja, újdonsága abban állt, hogy szembehelyezkedett, illetve meghaladta az addigi felfogást, miszerint egy jelenségnek egy egyszerű, egyoldalú oka van. Ehelyett bonyolultabb, többoldalú ok-okozati rendszer feltárását célozta meg, ahol „összetett, kölcsönös, „körbefutó” kauzalitásrendszerek vizsgálatának egy lehetséges eszközeként” lépett fel. (H. E. 1977:71) Az irányzat a nyelv szerkezeti jellegének problémáját és részeinek kapcsolódását nevezi a struktúra problémájának. Ugyanakkor a prágai nyelvészet funkcionális is, ahol a funkció terminus feladatot és nem függőséget jelent. A Tézisekben két nyelvi funkciót emelnek ki: *szociális funkció* – a többi egyeddel való kapcsolat, és *expresszív funkció* – érzelmek kifejezése. A funkcionalista és a strukturalista irányvonal később a társadalomtudományokban is jelentkezett. (R. Merton, T. Parsons)

Az irodalmi strukturalizmus kialakulása közvetlen összefüggésben van a nyelvészet forradalmi átalakulásával. Nem véletlen, hogy a Prágai Nyelvész Kör adta meg az elméleti bázisát az irányzatnak. A nyelvészetben jelentős változás történt: a történeti nyelvészeti szemléletet, azaz a nyelv *diakrón* vizsgálatát, miszerint a nyelv állandóan mozgásban van, fejlődik és változik, felváltotta a *szinkrón* megközelítési mód. Ez utóbbi már elveti azt, hogy a nyelv történelmi kontextusba ágyazott, és megközelítési lehetőségeit csak időbeli változásaiból meríti. Ennek megfelelően nyilván ebben a környezetben bontakozhatott ki a strukturalista irányzat az irodalomban is.

Míndez élénken jelentkezik az irodalmi szövegek vizsgálatakor, ahol ezt az elképzelést kívánták lefuttatni: az elemi részek felépítettségének vizsgálata az irodalmi szöveg egészének, organikus egységének a megértéséhez visz közelebb.

Külsődlegesség

Fontos megállapítás, hogy a strukturalizmus kikapcsolni igyekszik mindenféle, a témához, tárgyhoz képest külsődleges elemet. Tehát ez az elmélet „*belülről*” közelít a szöveghez, annak elemeit feltárva, rendezve, rendszerezve jut el arra a pontra, ahol már értelmezhet. Ezzel szemben áll a *pozitivist*a koncepció, amely csak látszólag hasonlít a strukturalizmushoz. A pozitívizmus objektív, mérhető, külső okokkal igyekszik feltárni a lényegi tartalmat. A pozitívizmus a vizsgált tárgyra ható, ezt a tárgyat külsődlegesen determináló tényezők révén kívánja számbavenni, leírni: távolról közelít, a külső, környező, kontextuális okokra vezeti vissza egy jelenség létrejöttének eredetét, illetve magának a jelenségnek a megfeleltetését. Így az

Állatfarm korábbi interpretációi ilyen megfeleltetést követtek: a külső történelmi-társadalmi kontextusnak feleltették meg a szöveg tartalmát, azaz a szöveg az őt körülvevő tag világot képezi le – gondolták.

A strukturalizmus kontextusfelfogásában két *kontextusfogalmat* különíthetünk el. Akkor beszélhetünk kontextusról, amikor az „a társadalmi életre, a gazdaságra, a politikai szférára, az intézményrendszerekre utal: ez a „tágasabb” használat. (...) Van azután a „szűkebb” használat, ahogyan Jakobson gondolta: a beszélő az őt közvetlenül környező világ tárgyaira referál.” (Kálmán C. Gy. 1992:204) A strukturalista látásmódban az utóbbi a jelentősebb. Ebből látható, hogy a fent említett pozitivisták kontextus a „tágabbi”: a szöveg távoli eseményekre, tárgyakra reflektál.

Szerkezet

Szükséges most már a struktúra és a szerkezet fogalmak megkülönböztetése. A *szerkezet* halmazelméleti szempontból a struktúra alárendeltje, építőköve: a szerkezetből épül fel a struktúra maga. Szerkezet az, ami közvetlenül a rendelkezésünkre áll, ami vizsgálható leíró szempontból: ez a nyelvi szerkezet. A jól megkomponált szerkezet pedig egységgé áll össze, hálószerkezetet alkot, amely már több pusztán egy darab szerkezeti elemnél. Ez a *struktúra*.

Más megközelítésben – Ingarden elméletében – az irodalmi szöveg *rétegszerkezeti* felbontásban is vizsgálható. Ekkor több réteg az, amely létrehozza a felépítményt. Legelső elemként a *hangzasegységek rétege* szerepel. Írott szövegben mindez az *írásképi egységek rétegében* jelentkezik. Ezekre épül, illetve ezekből szerveződik a *jelentésegységek rétege*. A jelentésegységek alapelemei a szavak jelentésegységei, amelyek szintaktikai szabályok alapján mondategységekben szintetizálódnak, majd abból (több mondatból) szövegtanilag magasabb jelentésegységbe tömörülnek. A jelentésegységek-ből rajzolódik ki az *ábrázolt tárgyiasságok rétege*, amelyek a szövegben megjelenő tárgyi világot foglalják magukba: személyeket, történeteket, állapotokat. Ezen a rétegen belül meg kell említeni a *sematizált szemléletességek* vagy *lútványok rétegét*. Ezek csak egy-egy esemény, dolog sematikus részeit ábrázolják, nem törekedve a teljességre, mellőzve a részleteket vagy az

érezkeltető vonásokat. Így az ábrázolt tárgyiasságokban „kitöltetlen helyek” maradnak. Ezeket a helyeket az olvasó töltheti be interakciós aktivitása révén.¹²

Szövegközpontúság

A strukturális elemzés a szöveg közelében mozog, tárgya maga a szöveg, annak objektív valósága. Ez az elemzés nem hivatkozhat semmiféle szövegen kívüli tényre, azaz a szöveg kulturális és történelmi háttérét ki kell rekeszteni az elemzésből. Óvatosan kezelendő mindaz, ami az adott adatok leírásán kívülre megy. Mindebből következik, hogy a strukturalista látásmód teljesen *értékmentes*, nem dönthet jó és rossz között, és nem is tehet ilyen megállapításokat, miszerint valami jó-e vagy rossz.¹³

Ugyanakkor ezt a szövegközpontú elvet kiegészíti a már említett kollektív tudat vagy kollektív emlékezet. Szakulin két sort említ az irodalomtörténetben: beszél az *immanens*, „belső” jellemzőkről, amely az irodalom esztétikai, művészi, rá jellemző struktúrája. Ezek az immanens jellemzők a történelemben fejlődnek, változnak, rétegzettebbé lesznek: Homérosz művészete más mint Danteé, Arany János és Kosztolányi Dezső művészete sem ekvivalens egymással. Ennek a „fejlődésnek” a megítélésében és leírásában a társadalomtudós nem kompetens. Viszont az irodalom immanens, belső átalakulása elkerülhetetlenül érintkezik környezetének társadalmi változásaival.¹⁴ Ám ebben az esetben ennek az úgynevezett *kauzális sornak* a megítélésében és leírásában a szociológiai módszerekkel az irodalmi szöveghez nem lehet nyúlni, hanem a szociológiának mindenképpen az „esztétikán kívül” kell maradnia, azaz még ha az irodalom be is lép a művészetén kívüli, kauzális irodalomtörténetbe, még akkor sem szabad

¹² Ezek a kitöltetlen helyek az iseri „üres helyek” megfelelői. Elmondható, hogy a strukturalista megközelítés sem élhet a totalitással, sőt, éppen egy szöveg struktúrájának a megrajzolása révén derül fény a kitöltetlen helyekre, és ezeken a helyeken lép interakcióba a befogadó a szöveggel. Nyilván ezt a szöveg-olvasó párbeszédet jelentősen meghatározza a szöveg felépítettsége, strukturáltsága, a befogadást a szöveg logikája vezérli.

¹³ Ez az érték- és ítéletmentesség a pozitívista tudományok, a természettudományok, illetve a társadalomtudományok sajátja. E nézet szerint talán elvárható követelmény lenne ez az irodalomtudománnyal szemben is, hiszen az irodalom – főleg ha az esztétikai élménnyel foglalkozik – hajlamos értékelni.

¹⁴ Ez az érintkezés lehet utalásszerű, illetve csak látens, *expressis verbis* az irodalmi szövegben nem realizált.

szociológiai törvényszerűségekből megítélni az esztétikát.

Reális struktúra – virtuális struktúra

A struktúrák jobb megismeréséhez kategóriákat lehet felállítani a fogalom finomítása és definiálása érdekében. A *reális struktúra* fogalmán *erőrendszert* értünk, ahol az okok, az ok-okozati rendszerek éppen működésben vannak, kölcsönhatásrendszerük a realizálódás fázisában van. Ez azt jelenti, hogy az egymástól függő elemek éppen alakulnak, éppen egymás meghatározásában működnek. Az erőrendszer, a reális struktúra működése akkor válik érthetővé, ha megismerjük a virtuális struktúrát is.

A *virtuális struktúra* a lehetséges kimenetek halmaza, azaz az a *törvényrendszer*, amely a potenciális eseményeket meghatározza. Tehát itt törvényszerűségek érvényesülnek, amelyek meghatározzák egy esemény lefolyását.¹⁵ A virtuális struktúrában csak a lehetőség él arra vonatkozólag, hogy mi történhet. A törvényrendszerek által leírt szabályokból viszont nem kell, hogy bekövetkezzen minden, hanem elég, ha csak egy lehetséges variáció történik meg. Ilyen például egy sakkjátzsma, ahol a kodifikált szabályoknak megfelelően véges sok kimenetel képzelhető el, de természetesen egy játszmában csak egy változat realizálódik, amely a reális struktúrát alkotja. A reális struktúra megvalósulása során egy erőrendszer az, amely működésekor – a törvényrendszertől meghatározottan – mozgatja a bábukat.

Viszont, ha valaki rosszul, a szabályoknak nem megfelelően lép (azaz csal), az vét a szabályrendszer ellen, tehát deviáns, normán kívüli. Ez a norma alól kikerülő viselkedés a törvényrendszer alapján nem látható előre, mégis kaphatunk róla információt. Ez annak következtében valósulhat meg, hogy a virtuális struktúrában élő törvények megteremtenek egy alapot arra, hogy mi az, amittől el lehet térni. Tehát voltaképp mégis kaphatunk információt egy normán kívüli viselkedésről. Mitől lehet érdekes ez egy irodalmi szöveg esetében?

A virtuális és reális struktúrarendszerek folyamatos mozgásban vannak. Egy-egy realizációja a virtuális struktúrának megváltoztathatja a virtuális struktúrát, azaz új törvényrendszer keletkezhet, amelyben új erőrendszerek érvényesülnek. Így a statikusság érzetének ellenére is állandó mozgásban

¹⁵ Itt tartom szükségesnek megjegyezni, hogy a virtuális struktúra által szabályozott – és bizonyos fókig előrelátható – eseményektől eltérő kimenetek is történhetnek. Ekkor viszont deviáns magatartásról beszélünk.

vannak a rendszerek. Mintegy a dialektika alaptörvénye érvényesül: a virtuális és a reális struktúrarendszerek ütköztetése során szintetizálódhat egy újabb struktúrarendszer, amely ugyanebbe a játékba kezd.

Az *Állatfarm* esetében jól látható, hogy változások történnek a történet végére. Az elbeszélés során megváltoztak, átrendeződtek a rendszerek, új struktúrák alakultak ki. Ezek az új felépítmények mikroszinten jöttek létre.¹⁶

Fontos látni azt a struktúrát is, amely akkor élt, amikor a kisregény elkezdődött, illetve amikor az még „el sem kezdődött”.

Tehát itt a struktúra szerkezeti játékba kezdett, egy olyanba, ahol elméletileg elképzelhetőnek kellett lennie egy — magát az írást megelőző — struktúra meglétének. Azaz külső¹⁷ erőrendszer mozgatása révén jön létre a szövegbeli első struktúra.

A passzív és az aktív modell

Hankiss felteszi a kérdést, miszerint az irodalmi szöveg felfogható-e struktúrának.¹⁸ Az egyik elgondolásban a szöveg *reális struktúrájának* fogható fel, amikor a struktúra a műélménnyel azonosítható. Ekkor a szövegek minden egyes olvasata, és befogadói realizációja más és más, azaz ahány befogadó, annyi befogadási élmény, következésképpen ugyanannyi struktúra. Nyilván ennek megvalósulása végtelen sok megvalósulási lehetőségnek adna teret, minden újraolvasás újabb műélményeket eredményezne.

¹⁶ Vegyük észre, hogy itt látszólag két struktúrarendszerről van szó. Ezek szétválása most vált megfoghatóvá: egyrészt van a kisregény felépítettségének, narratívájának egy felépülő struktúrája, az, amely jól leírható, szegmentálható, ezek: hatalomátvétel, hatalom megvédése, hatalmi viszonyok átrendezése (ezeket részletezve ld. később). Ugyanakkor a szöveg tartalma, cselekménye folyamatos struktúraváltásokkal szerveződik: a szereplők minden új megmozdulása átírja a virtuális struktúrájukat, új szabályokat hoznak létre, amelyek mentén újra csak új erőrendszerben realizálhatnak egy újabb struktúrát és így tovább. Ugyanakkor ez lényegében egyetlen egy struktúra: magáé a szövegé és egyben a történeté is, csak érdekes játékba kezdett.

¹⁷ Abban az értelemben külső, hogy nem a szöveg által meghatározott. Elképzelhető, hogy éles kritikai látásmódban megcáfolódni látszik itt a strukturalizmus fent már többször említett mentessége a külsődlegességektől. De elképzelhető, hogy az ab ovo struktúra, mint olyan, nem létezhet a szövegben – hiszen még nincsen szöveg –, hanem külső erők, például a szerző szűken vett kontextusa, határozzák azt meg.

¹⁸ Dolgozatomban én ezen a kérdésen már túljutottam, mégis szükségesnek tartom a témának ilyenirányú bemutatását is, mert ezzel szélesebb rálátásunk lesz arra, újabb fogalmakkal bővíülhet az elemzés.

Ebben az esetben lehetetlenné válna a befogadói élmények rendezése, illetve maga az irodalomról szóló beszéd is ellehetetlenülne.

Egy másik elképzelésben a műalkotás struktúrája nem azonos az összes olvasó által produkálható műélmények sokaságával, hanem a szöveg maga az, amely „az összes lehetséges élmények valamiféle elvont lényegével egyenlő.” (H. E. 1977:91) Ekkor a *virtuális struktúra*, azaz a törvényrendszer lenne az, amely a szöveg szerkezetében absztrakciós síkon hordozná az összes potenciális értelmezést. A virtuális struktúra nem az író vagy olvasók élményeihez kapcsolódik – hozzájuk képest „transzcendens” –, hanem csak az erőrendszerek lehetőségét foglalja magában.¹⁹

Hankiss ezt az elképzelést azzal cáfolja, hogy ebből is hiányzik a törvényrendszert hordozó nyelvi jelek együttese, azaz a hordozó közeggel, a nyelvi jelek együttesével, összefüggésrendszerével kell azonosítani a műalkotást. Ebben a megközelítésben az irodalmi szöveg csak hordozza magában a lehetséges kimeneteleket, azaz a lehetséges értelmezések, szöveghez kapcsolódó megfeleltetések adekvátan a szövegben nincsenek jelen. „Előfeltételként, mint ok az okozatban, benne létezik tehát a műben az őt létrehozó írói élmény, és lehetséges következményként benne létezik mindaz az olvasói élmény, amelyet létrehozhat.” (H. E. 1977:92) Ebben az értelemben az irodalmi mű nem tekinthető struktúrának, csak struktúrák rögzítésére és bemutatására irányuló jelrendszernek, más néven: *modellnek*.²⁰

Ez a modell működését tekintve lehet aktív vagy passzív. *Passzív* akkor, ha csak rögzíti a struktúrát, illetve annak bizonyos mozzanatait (erő- és törvényrendszerét). Az irodalmi mű viszont egyben arra is képes, hogy felidézze és vezérelje a statikus állapotban lévő élményt, ekkor *aktív*.

Mindezt nézzük meg a gyakorlatban is.

¹⁹ Saját elképzelésemben Hankiss ez utóbbi struktúrakoncepciója részben elfogadható lenne már így önmagában is. Sajnos Hankiss nem cáfolja korrekten és hiányosságoktól mentesen ezt a verziót. Sőt, véleményem szerint ez a koncepció nem is szorul lényegi cáfolatra, hanem csak kiegészítésre, amely meg is történik, bár Hankissnál az egy harmadik lehetőséget jelent.

²⁰ Nem érzem szükségesnek, hogy a gondolatmenetem további részében mereven ragaszkodjam ehhez az új terminushoz (modell). Inkább csak a struktúra szinonimájaként kezelem, illetve az előbbi elméleti rész bemutatásához és megértéséhez volt szükség e fogalom bevezetésére.

V. A kisregény szerkezete

A Függelékben szereplő stációk alapján jellemezhetjük az *Állatfarm* szerkezetét. Főbb szerkezeti egységekre lehet osztani a szöveget a történet alapján. A három fontosabb esemény a következő: forradalom; a forradalom vívmányainak, a kivívott függetlenségnek a megvédése; átállás a központosított termelési rendszerre. Ez a három határoló esemény – a termelést annyiban tekintem határoló mozzanatnak, hogy ez az az időszak, amelyben csak és kizárólag a termelésnek szentelhetik minden idejüket és energiájukat az állatok –, négy egységre bontja a kisregényt. Az első három könnyen jellemezhető, szinte abszolút értelemben bizonyosnak tűnhet az ahhoz kapcsolódó értelmi hozzárendelés. Egyedül a negyedik stáció okozhat némi fejtörést, bár azok, akik társadalmi kritikát láttak a műben, azok az utolsó szerkezeti részben a kommunizmus abszolút és negatív kiterjesztését vélték látni. Véleményem szerint ez nem ilyen egységes. Miért nem?

Ha a szöveg időszerkezetét vizsgáljuk abban az értelemben, hogy melyik stáció az emberi egyetemes történelem melyik időpontjához kapcsolódik, akkor jól nyomon követhetők az egyes korok: tehát a kisregény végkifejlete a jelenbe torkollik, vagy már a jövőbe mutat, de nem a múlt egy pillanatában ér véget. Itt merül fel a regény másik problematikája: a linearitása és a ciklikusságé. Vajon milyen a regény: a végső stádium bemutatásával visszatér az elejére, avagy itt már teljesen fikcionál a szöveg, teljesen újít, és egy tökéletesen új elképzelés irányába hajlik?

Visszatérés (ciklikus) lehet abban az értelemben, amennyiben a disznók antropomorfizálódásában az emberiség létrejöttét látjuk, azaz amikor a disznók két lábra állnak, az az ember megjelenésével lenne egyenértékű, lényegében a gazda személyének visszatérését mutatná, azaz újra megjelenne az ember.

Ugyanakkor új világ megszületésére utalhatunk akkor (*lineáris*), ha a negyedik stáció fantasztikus vonásait helyezzük előtérbe. Ebben az esetben *negatív utópiáról*, torz jövőelképzelésről kell beszélnünk.

Az első három stáció szerkezetét vizsgálva láthatjuk, hogy mire a termelés fázisához ér a kisregény, addigra az eddig ismert társadalmi és gazdasági formákat bemutatta már: megismertük a két szélsőértéket, a vadkapitalizmust és a kommunizmust, illetve az egészségesnek mondott piacgazdaságba is betekintést nyertünk. Ebből a szerkezeti komponáltságból adódóan a negyedik fázis mindenképpen új, vagy pedig visszatér az elejére, hogy egy újabb, de lényegében a legelsőt megidéző, periódus kezdődhessen, de már módosult formában.

A szöveg és a történet linearitását vizsgálva szociológiai értelemben azt láthatjuk, hogy a bemutatott fejlődéssorban – amelyben az *Állatfarm* szimbolizálja a társadalmat – egy visszafordított, inverz fejlődési sort láthatunk. A klasszikus szerzők szerint minden társadalom a rendezettség irányába halad. Durkheim szerint a mechanikus szolidaritás állapotából az organikus szolidaritás irányába haladnak a társadalmak. Spencer szerint a militáns társadalmak ipari társadalmakká válnak, ahol a rendőrállammal szemben a szabadság és a hozzá kapcsolódó intézményi lehetőségek válnak meghatározóvá. Ezzel szemben az állatfarm fordított irányú „fejlődést” mutat.

Összegezve

Az eddig elmondottak során gazdasági, társadalmi dimenziók mentén beszéltünk a szövegről. Ezt az tette lehetővé, hogy a szöveg nyelvi elemei elsődleges jelentésükben erre a denotátumra utalnak, tehát ez a „legkönnyebb” és eredendően adott értelmezési alternatíva. A következőkben már ezeket az elemeket szimbolikus látásmódban kell látnunk és láttatnunk, ahol nem a jelentés lesz az elsődleges meghatározó erő, hanem az a struktúra, amelyben elhelyezkednek ezek a jelentést hordozó jelek, illetve az azt leíró fogalmi háló.

VI. A struktúrák jelentősége a szövegben

A szöveg egyik értelmezése

Ebben az értelmezésben eltávolodom a szövegtől, annak elsődleges jelentésétől, és kiterjesztem az értelmezés horizontját.²¹ Az *Állatfarm* szövegét már nem szűken vett értelemben kezelem, azaz elhatárolódom attól a koncepciótól, miszerint itt csupán társadalom- és gazdaságkritikáról lenne szó. Eddig a gazdasági-társadalmi értelemben értelmezett *Állatfarm* „csak” mikroszinten létezett, azaz egy konkrét tárgyterületre fókuszált, nem lépett egyetemes területre. Abban az értelemben viszont ez az előbbi verzió (gazdasági-társadalmi) is univerzálisnak tekinthető, hogyha a szöveget modellként kezeljük, amely magába foglalja, illetve magában hordozza a lehetséges gazdasági-társadalmi formák összességét, tehát egy séma.

²¹ Bírálható ez az elgondolás, hiszen fent már említettem, hogy a strukturalizmus számára nem megengedhető a szöveg információs tartalmától való eltávolodás. Mégis úgy érzem, hogy nem teszek mást, minthogy én is az irodalmi, az én egyéni és a szöveg teremtette virtuális struktúrájában mozgok: interpretálok.

Eredettörténet

Ha a történet kezdetét nézzük, akkor a gazda személye az, aki megmagyarázhatatlan „eredetű”. Az állatok eredete valahogy igazolható: vette őket, szaporította, „klónoztta”, találta, tenyésztette stb. Lényegtelen szinte, hogy honnan származnak, de tény, hogy a gazda közreműködése kellett ahhoz, hogy ezek az állatok létezhessenek, ő *teremtette* őket. Ez a teremtés szimbolikus aktusnak tekinthető, és mindenképpen *bibliai, mitológiai* kicsengése van.

Tudjuk, hogy Isten az embert saját képmására teremtette. Mennyiben valósul ez meg a szövegben? Ha formailag értelmezzük ezt a megállapítást, akkor egyértelműen a történet végén valósul meg ez az alaki megegyezés. Amennyiben viszont csak az isteni princípiumokkal felruházott embergazdát és annak tulajdonságait vesszük alapul, akkor már látható, hogy ez a képmási megfeleltetés az egész szövegben, annak elejétől fogva jelen van: az Állatfarm állatai nem állatként, hanem emberként viselkednek, gyűlésre járnak, beszélgetnek, hordozzák az emberi jellemzőiket. Emberi tulajdonságaik a későbbiekben is erősödnek: például kereskedni kezdenek, intézményeket hoznak létre.

Az Isten-teremtés elgondolást erősítheti az a tény is, amely az Ószövetségben van jelen: az ember áldozatokat mutat be. Ezt az állatok is megteszik, szimbolikusán: a tyúkoktól elveszik a tojásokat, levágják a malacokat stb.

Jones isteni eredetére utalhat az a kép is, amikor sörbe áztatott kenyérdarabokkal eteti Mózeszt, a hollót. Ebben észrevehetjük, hogy a gazda Jézusként cselekszik, és egy Úrvacsora képét láthatjuk: Jones az ő testéből (kenyér) és az ő véréből (sör – hiszen Jones sört ivott) ad a hollónak, aki ezzel az aktussal beavatottá válik, és Jones elkergetése után is hirdeti az „igét”.

Bűnbeesés

Akárhogy is beszélnek az Állatfarm lakói a kezdeti időszokról a későbbiekben, a gazda alatti időszak mindenképpen a jólét állama volt, azaz a *paradicsomi* állapot. Ez az állapot viszont megszűnt: a bibliában az első emberpárt kikergették a Paradicsomból. Ez a momentum a kisregényben is jelen van, csak fordított irányban: a paradicsomi világból az állatok kergetik ki gazdájukat („istenüket”), de ezzel meg is szüntetik világuk paradicsomi jellegét. Egy ideig még élvezik mindazt a sok terményt, élelmet, amely boldoggá teszi őket, de felélik azt, megszűnik a paradicsomi

állapot.

A bűnbeesés az isten-ember (a gazda) elleni lázadással történik meg: vétenek Isten ellen, és ez a vétség magával hozza a büntetést.

Az elmondottak nemcsak ilyen adaptációban létezhetnek – természetesen –, hanem elképzelhető olyan értelmezés is, amely már visszafordul a gazdasági-társadalmi elmélethez, hogy a szöveg egy egész teremtést beszél el, és egy ahhoz kapcsolódó evolúciós hipotézist, és a teremtésnek is sajátos megglátását: az isten-ember, a gazda megteremti a világot, majd – csúfosan ugyan – kivonul onnan, nincs már szükség az ő jelenlétére. Ez a *deista* felfogás bemutatása lenne, ahol a teremtés az első stációig (Ld.: Függelék) tartana, onnan pedig az ember-állat lények életét (azaz a történelmi korokat), létkísérleteit mutatná a szöveg az ismert társadalmi, gazdasági fogalmak mentén (kapitalizmus, szocializmus stb.).

Isten büntetése természetesen nem a mitológiából ismert kellékekkel történik (sáska, békák, kéneső, járvány stb.), hanem átvitt értelemben: az állatoknak maguknak kell boldogulniuk, az isten-gazda leveszi róluk a kezét.²²

Vallástörténelmi momentumok

A külső világ – nevezzük ezután isteninek – visszafoglaló támadást intéz az Állatfarm ellen. Ennek az akciónak szimbolikus értelme lehet. Asszociálhatunk a történelemből ismert pápai, katolikus világírányító törekvésekre.²³ Az isteni világ megpróbálja kezébe ragadni a hatalmat, de a közösség ellenáll, megbuktatja – asszociálva: győz a reformáció, a felvilágosodás. (Más kérdés, hogy mindez a szövegben hova vezet.)

Mózes, a holló olyan figura, aki a halálon túli, ideális, paradicsomi világról beszél: a Kandiscukor Hegységről. Őt a vezetés megtűri, hagyja, hogy szabadon prédikáljon. (Neve pedig egyértelműen utal az ószövetségi személyre.) Hógolyó személye is utalhat a misszionáriusok, illetve a „józan térítők” alakjaira. A történetben egyébként elvarratlan szálként lebeg Hógolyó és az Állatfarmon kívüli világ kapcsolata. Napóleon alakja eddigre

²² Érdemes elgondolkodni azon, hogy a gazda italozása mennyiben fogható fel esetleg magának az *istennek* a szimbolikus *megbüntetéséül*. Amennyiben valóban így fogjuk ezt fel, úgy a hagyományos isten-koncepció jelentősen változik, és az *istent érő büntetéseként* értékelhető, hogy isten olyan gyenge volt, kiengedte kezéből az ember-állatokat.

²³ Teoretikusan nézve: a strukturalista látásmód ezen a helyen (is) jelentősen sérül, bár szerintem még mindig kellően szöveg-közeli vagyok, és az értelmezés vonulatába ez is „belefér”.

már hiteltelenné válik abban az értelemben, hogy akármit mond, az olvasó nem hihet el neki feltétlenül bármit. Így kérdéses, hogy csakugyan szervezett-e valamit Hógolyó.

A zárás

A történet befejezése számos kérdést vet föl. Amennyiben a mitologikus értelmezés szerint haladunk, úgy nem tekinthető a szöveg befejezése visszatérésnek a kezdetekhez.

A lezárásban egy új isten születéséről beszélhetünk (ennyiben visszatérés, de én nem hívnám annak). Ennek megszületése nem a pozitív istenképre utal, hanem az Antikrisztus eljövetelére vonatkoztatható. Ekkor az apokalipszis víziójával kell számolnunk, illetve megjelenik egy – eddig még nem ismert – új korszak.

Nyelvi megközelítés – értelmezés

A fent felvázolt mitológiai-bibliai értelmezése a szövegnek a kisregény főbb szerkezeti egységeire, azok egymáshoz való viszonyára épített. Ugyanakkor lehet a szövegnek egy olyan értelmezése is, miszerint a cselekmény legapróbb részleteiben a nyelvi struktúrák szerveződésére épít. Ez a megállapítás kettős érvényű: egyrészt jelenti azt is, hogy a szöveg megközelítéskor az elméleti részben már vázolt szempontok alapján kell közelíteni a nyelvhez, azaz a nyelvi elemek által felépített világon belül kell a nyelvi megfeleltetésekre rábukkanni, illetve azokat feltárni. Másrészt viszont a nyelvi struktúrák szerveződése arra is utalhat, hogy a szöveg cselekményében, témájában élénken létezik a nyelvi elidegenítés, a múlt sorozatos törlése úgy, hogy azt nyelvi elemekkel tagadják, valamint olyan világot építenek ki a kisregényben, amelyben a nyelv szimbolikus kódja meghatározó erővel rendelkezik, azaz a nyelv a cselekménynek is fontos része. Nézzük innen a szöveget!

Az alapok: az Őrnagy álma

A szöveg az Őrnagy beszédével kezdődik – miután Jones beteretelte az állatokat. Ennek a beszédnek, illetve ennek a korszaknak az idején, az állatok között teljes egység uralkodott. Az Őrnagy volt elismert vezetőjük, tisztos, vén figura. Beszédében pedig a jelenlegi helyzetet, az akkor még Major állapotát, szerkezetét vázolta társainak. Az állatok ekkori egysége szimbolikus formában is testet öltött: az Őrnagy egy álmot látott, és ebben az álomban eszébe jutott az az ősi himnusz, amelyet korábban mindenki

énekelt, de mára már elfelejtették, neki mégis eszébe jutott, ez volt az Angolhon állatai. Ez a szimbolikus aktus, miszerint az állatok között *megteremtődött egy közösen elfogadott nyelv*, az állat-társadalom egységét mutatja. Lényeges, hogy mindenki egyetért, ugyanazt érti, és ugyanúgy fejezi ki magát: az Angolhon állatait mindenki mindannyiszor ugyanúgy énekli. Ha a bibliára gondolunk, akkor ez az állapot a bábéli zűrzavar előtti időt jelképezi, és csak miután isten ellen vétének, isteni magasságokba akarnak eljutni az állatok, akkor zavarodik össze a beszéd – mint azt majd látni fogjuk. Ez az előbbi vallástörténeti értelmezést erősíti.

Ugyanúgy az Órnagy álma is egy szentírási történetre asszociál: Jákob álmára. Ismerve ez utóbbinak álmát is, tudjuk, hogy Jákob álmában az Úr megfogadta, hogy védelmezi Jákob népét, sokasítja azt. Ezt az alapgondolatot látta az Órnagy is, mintegy isteni kinyilatkoztatásként.

A forradalom

Az Órnagy misztikusnak ható beszédét a második fejezetben már olyan rendszerként tekintik, amely minden tekintetben meghatározza az állatok életét, és életformává kívánják tenni, ideológiává alakítják át Állatizmus néven. Ekkor nem tesznek mást, mint a szakrális gondolatokat megfosztják transzcendentalizmusuktól, amely már annak egyszerűsítését és materializálódását is jelenti.

A forradalom bekövetkezte megvalósítja a struktúrarombolást, azét a struktúráét, amelyet az Órnagy beszédében bemutatott. A forradalom után természetszerűleg egy új állapot is beáll, amely egy új nyelv megteremtését is jelenti. Az Angolhon állatai szövege még ott van mindenkinek a fejében, de ez még újabb kellékekkel bővül: múzeumot alakítanak a házból, és múzeumi tárgy lesz a késekből, szíjából, ostorokból, szemellenzöből. Ez a nyelv kiegészül még azzal is, hogy nem marad meg a beszéd struktúratlan szabadsága, hanem „új nyelvet” *tanulnak* a szereplők: megtanulnak olvasni. Ez természetszerűleg egy külső szabálykényszert von maga után: a betűk szabályát – első szinten.

Ebben a fejezetben jelenik meg a Hétparancsolat is. Már maga a kifejezés: Hétparancsolat, kettős tartalmú, és szintén vallásos utalást tartalmaz. Egyrészt felidézi az isteni Tízparancsolatot, másrészt viszont a hét főbűnre utalhat a hetes szám.

A nyelvtanulás tovább folytatódik, és egyes állatok nagy nehézségek árán tanulják a betűket: Bandi kifejezetten szenved az ábécé első négy betűjével is, és tovább nem is tanulja. Ugyanakkor a disznók beavatottá válnak,

értik, ismerik ezt a nyelvet. A „tömegek” számára pedig megteremtene egy *redukált nyelvet* a birkák jóvoltából: „négy láb jó, két láb rossz”.

Nyelvi leegyszerűsítés

Miután megvalósult a forradalom, amelynek fő struktúramozgató ereje a nyelv, a közös nyelv, új irányvonalak mentén kellett haladnia a történetnek, amely igényeli a szabályrendszert, illetve a célirányosságot. A már említett birkák skandalása és a Hétparancsolat meglepte viszont kevés, mert azok csak virtuálisan tudják strukturálni a beavatatlan állatok életét. Emellé kellett valami konkrét, realizálható eszközt találni, amely egy közös cél érdekében szervezi az állatokat: ez lesz a szélmalom. Ennek felépítése szimbolikus értékű, de láthatóan materiális, így jól kommunikálható az egyszerűbb, nyelvileg képzetlen állatok irányába.

Láthatóan a szöveg és a cselekmény szerkesztettsége a nyelvre épül. A különböző kódok azok, amelyek mozgatják az eseményeket. A fő jelrendszer, a jelek alapja a disznók beszéde, ami – jól igazolt tényként – az emberek beszédének az ekvivalense: ugyanazt olvassák, később újságokra fizetnek elő stb. Ez a jelrendszer pedig képessé teszi őket arra, hogy ennek birtokában manipulálhassák a be nem avatottakat.

Folyamatosan jelen van az a tendencia, hogy a korábban felépített nyelvi egységeket törlésjel alá tegyék²⁴: megmászják a Hétparancsolatot. Olyan világot teremtenek, ahol minden megtörténhet anélkül, hogy azon valakinek csodálkoznia kellene. Csakhogy ez a nyelvi elidegenítés nemcsak a szöveg szereplőit érinti, hanem az olvasót is. Bármennyire is furcsának tűnik az, hogy az állatok beszélnek, falat raknak, szántanak, aratnak stb., nem engedheti meg magának az olvasó, hogy komolytalanul viselkedjen. Az a nyelv, amelyet a szöveg kommunikál, a befogadóra is hat, és elsősorban őrá kell, hogy hasson. A már említett Hógolyó, mint vizsgályszító, kém, bajkeverő stb. sorozatos visszatérésére nem mondható, hogy az teljesen a képzelet, vagy másként: Napóleon hazugságainak, koholmányának, koncepciók vádjának a szüleménye. A szöveg nyelviségében még az is megtörténhet, hogy Hógolyó valóban felbújtó, hiszen a kisregény végén már teljes a káosz: nem tudjuk, hogy ki az ember, ki az állat. De ez utóbbit nem azért hisszük el, mert egy rokonszenves, értékesnek gondolt „személy”, Rózsi közli. Mert ha ezeket az állatokat hitelesebbnek képzeljük

²⁴ Ez a jelenség jól látható Orwell: 1984 c. regényében is.

el mint a disznókat, akkor előítéletesek vagyunk, és nem a közölt struktúrahordozóból, nem a nyelvből merítjük ítéletünket, döntésünket, hanem szubjektív strukturáló személyként olvasunk. *Mert az is meglehet, hogy a disznók nem hazudnak (azaz: igazat mondanak), de azt nem lehet bebizonyítani, hogy hazudnak.* Mindezt azért nem lehet, mert ők birtokolják azt a kódot, amely ezt lehetővé tenné: a nyelv miatt autentikus forrásnak tudják magukat feltüntetni. Ráadásul – ugyan soha be nem mutatott, de arra nem is kért – dokumentumokra is hivatkoznak, amely csak növeli hírértékük hitelességét.

A befejezés

A kisregény zárásában újabb bibliai képet fedezhetünk fel: tizenketten ülnek az asztalnál. A számok misztikumát ismerve ez újabb bibliai, újszövetségi utalásnak értelmezhető. (Megjegyzem: a szöveg tíz fejezetből áll, amely a Tízparancsolathoz kapcsolható.) A tizenkét apostol metaforikus szerepeltetése – a szám mint érintkező közös elem – viszont teljesen kifordítja a bibliai történetet: a vacsora féktelen dorbézolásba és verekedésbe csap át. Így valóban az Apokalipszis Angyala jelenhetne meg a következő fejezetben.

Összegzés

Dolgozatomban a szöveg értelmezésének a kiterjesztésére törekedtem, azaz az univerzalizmus, egy egyetemesen (is) értelmezhető interpretációt kívántam megvalósítani. A szöveg keretét, amennyire annak strukturáltsága engedte, tágítani kívántam. Azt akartam felmutatni, hogy a szerkezeti kötöttségek mellett ki lehet lépni a tárgyiasult kötöttségekből: a szemantikai építőelemek szabadságot engednek. A nyelvi jelek hordozzák azt a lehetőséget, hogy mozgassuk a jelentéstartományokat. A szöveg rendkívül kötött, de látható, hogy kötöttsége mégis mekkora megfeleltetési tartományt fed le, kötöttsége mennyire holisztikus.

Függelék

A kisregény nagyobb szerkezeti egységei:

Stációk (főbb események)	Vezetők	Vezetési mód, stílus	Nép	Társadalmi rendszer
1. (előző, megdöntendő állapot)	Ember; „istentől való”	Királyság/ cárizmus, monarchia	(Állatfarm) Dolgozók	Kapitalizmus
FORRADALOM				
2. (köztes, ideális állapot)	Állatok (képviselési rendszerben, népszuverenitás)	Demokrácia, demokratikus szocializmus	(Állatfarm) Polgár – igazi <i>elvtárs</i>	Piacgazdaság vagy demokratikus szocializmus
A FORRADALOM MEGVÉDÉSE				
3. (az 1-höz hasonló állapot)	Állat (egy bizonyos, kiválasztott)	Diktatúra, totalitarista állam	(Állatfarm) Munkások – <i>szovjet elvtárs</i>	Kommunizmus
TERMELESRE VALÓ ÁTÁLLÁS				
4. (az ismeretlen jövő: visszatérés az 1-hez vagy Apokalipszis)	Antropomorf állatok (egy bizonyos, kiválasztott)	? (ismeretlen)	(Állatfarm) ? (ismeretlen)	? (ismeretlen)

Felhasznált irodalom:

- Bahtyin, M. M.: *A szó az életben és a költészetben*. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1985.
- Barthes, Roland: *A strukturalista aktivitás*. In.: *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*. Szerk.: Bókay Antal – Vilcsek Béla. Osiris Kiadó. Budapest, 1998.
- Barthes, Roland: *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe*. In.: *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*. Szerk.: Bókay Antal – Vilcsek Béla. Osiris Kiadó. Budapest, 1998.
- Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. 191 – 241. Osiris Kiadó. Budapest, 1997.
- Bourdieu, Pierre: *Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához*. In.: *A kultúra szociológiája*. Szerk.: Wessely Anna. Osiris – Láthatatlan Kollégium. Budapest, 1998.
- Forgács Iván: *Állatfarm*. In.: *Népszabadság*. 1989. június 13.
- Goldmann, Lucien: *A jelentéssel bíró struktúra fogalma a kultúra történetében*. In.: *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*. Szerk.: Bókay Antal – Vilcsek Béla. Osiris Kiadó. Budapest, 1998.
- Greenblatt, Stephen: *A társadalmi energia áramlása*. In.: *Testes Könyv I*. Szerk.: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc. Ictus és JATE, Irodalomelméleti Csoport Szeged, 1996.
- Hankiss Elemér: *A „struktúra” (Kísérlet a fogalom meghatározására.)* In.: *A strukturalizmus-vita I. Opus Irodalomelméleti Tanulmányok I.* Összeállította: Szerdahelyi István. Akadémiai Könyvkiadó. Budapest, 1997.
- Hankiss Elemér: *Az irodalmi mű: struktúra vagy modell?* In.: *A*

strukturizmus-vita I. Opus Irodalomelméleti Tanulmányok I. Összeállította: Szerdahelyi István. Akadémiai Könyvkiadó. Budapest, 1997.

Hankiss Elemér: *Amiről érdemes vitatkoznunk.* In.: *A strukturizmus-vita II.* Opus Irodalomelméleti Tanulmányok II. Összeállította: Szerdahelyi István. Akadémiai Könyvkiadó. Budapest, 1997.

Holz, Ludwig: *Methoden der Meinungsbeeinflussung bei Orwell und Aldous Huxley.* (Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg.) Hamburg, 1963.

Jakobson, Roman: *Nyelvészet és poétika.* In.: *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturizmusig.* Szerk.: Bókay Antal – Vilcsek Béla. Osiris Kiadó. Budapest, 1998.

Kálmán C. György: *A beszédaktus-elmélet és az irodalomelmélet. Az irodalomtudományi strukturizmus és az új szemléletek jelentkezése.* In.: *A strukturizmus után.* Szerk.: Szili József. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1992.

Kelemen János: *Mi a strukturizmus?* In.: *A strukturizmus-vita II.* Opus Irodalomelméleti Tanulmányok II. Összeállította: Szerdahelyi István. Akadémiai Könyvkiadó. Budapest, 1997.

Marx és Engels: *A Kommunista Párt kiáltványa.* In.: *Válogatás Marx és Engels műveiből I.* Kossuth Könyvkiadó, 1988.

Mukařovský, Jan: *A művészet mint szemiológiai tény.* In.: *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturizmusig.* Szerk.: Bókay Antal – Vilcsek Béla. Osiris Kiadó. Budapest, 1998.

Orwell, George: *Állatfarm.* Európa Könyvkiadó. Budapest, 1996.

Orwell, George: *Animal Farm.* Penguin Books. Hunt Barnard Printing Ltd. Aylesbury, 1983.

Orwell, George: *A politika és az angol nyelv.* In.: Orwell, George: *Az irodalom*

- felszámolása. (Válogatott esszék.) Európa Könyvkiadó, Budapest. 1990.
- Orwell, George: *Az irodalom felszámolása*. In.: Orwell, George: *Az irodalom felszámolása. (Válogatott esszék.)* Európa Könyvkiadó, Budapest. 1990.
- Orwell, George: *Irodalom és totalitarizmus*. In.: Orwell, George: *Az irodalom felszámolása. (Válogatott esszék.)* Európa Könyvkiadó, Budapest. 1990.
- Orwell, George: *Miért írok?* In.: Orwell, George: *Az irodalom felszámolása. (Válogatott esszék.)* Európa Könyvkiadó, Budapest. 1990.
- Pályi András: *Fordul a kocka*. In.: *Színház*. XXII. évf. 4. sz. 1990. április
- Spira Veronika: *Állatmese a baloldali totalitarizmusról*. In.: *Kapu*. III. évf. 2. sz. 1990. március
- Sükösd Mihály: *Orwell és a negatív utópia*. In.: Sükösd Mihály: *Utópia lovagjai*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990.
- Szerdahelyi István: *Irodalomelmélet mindenkinek*. Nemzeti Tankönyvkiadó. Budapest, 1996. (194 – 219.)
- Sziklay László: *A prágai iskola*. In.: *Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. Századi irodalomtudomány irányzatairól*. Szerk.: Nyíró Lajos. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1970.
- Tarján Tamás: *Disznójáték*. In.: *Somogy*. XVIII. évf. 3. sz. 1990. május-június
- Világirodalmi Lexikon*. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1986.
- Woodhouse, C. M.: *Előszó George Orwell: „Animal Farm.” A Fairy Story c. művéhez*. In.: *Jászkunság*. XXXVII. évf. 2-3. sz. 1991. június
- Williams, Raymond: *Orwell*. Gondolat, Budapest. 1989.
- <http://digischool.bart.nl/en/files/animalfarm.html>
- <http://pages.citenet.net/users/charles/links.html>

<http://www.geocities.com/CapitolHill/Lobby/7795/animalfarm.html>

<http://www.jeffman.com/reports/AnimalFarm.htm>

<http://www.san-marino.k12.ca.us/~smhsengl/cphall/animal.htm>

<http://www-ang.kfunigraz.ac.at/~kollerro/Service/allgem/orwell02.htm>

RHETORIC AND UNCERTAINTY IN READING

DONALD BARTHELME'S *ME AND MISS MANDIBLE*

This essay addresses the narrative strategies present in Donald Barthelme's short story: *Me and Miss Mandible*. I am most interested in the way the special techniques of narration employed by the narrator contribute to the subject-constituting strategies used by the narrator and the reader of the text. When addressing such a question one should take into consideration the eminent rhetoric features of, and the reading and interpreting strategies preferred by the text. The objective of my paper is to discuss the rhetoric features of this particular short story, but on the course of my paper I will refer to other characteristics of Donald Barthelme's works too. I will propose an outline of the central experiences of reading such a text. I will focus on the role of memory, the subject-constituting strategies, and the place of reality/reference without trying to build up a coherent interpretation of this controversial work. I will focus on the problem of temporality, and its effect on understanding, and I will try to show that the subject's confrontation with his temporality is inscribed in the structure and language-use of the text. Trying to position the rhetoric features in any horizon but the text's own is well beyond the scope of my paper. Being aware of the fact that an approach of this kind has certain necessary blind spots I will not attempt to draw a complete picture of the text, instead, I will outline the most eminent rhetoric characteristics of the short story paying close attention only to the topics mentioned above. The main focus of attention will be laid on the way subjectivity is reflected in the rhetoric of the short story.

Underlying what Molesworth called Barthelme's three key subjects — "the futility of work in a post-industrial society, the emotional disorientation of divorce (in both literal and metaphoric terms), and the impotent double-mindedness of the artist" — many critics perceive fascination with cultural disintegration: advertising slogans, facts from the public media, objects arrayed like trash on a junkpile, and opinions and actions unmoored from any system of belief that might give them meaning. Barthelme's contradictory attitude toward the cultural debris, which his work both celebrates and deplores is best revealed in his short-stories.

In *Me and Miss Mandible*, Barthelme concentrates on certain cultural pieces and their range of implications. Molesworth says that "Barthelme's work can be read as an attack on the false consciousness generated by meretricious sources of information that are accepted as commonplace in the modern, technologized, urban society of mass man." In *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*, Larry McCaffery writes: "If there is a sense of optimism in [Barthelme's] work, it does not derive from the familiar modernist belief that art offers the possibility of escape from the disorders of the modern world or that art can change existing conditions; Barthelme overtly mocks these beliefs along with most other modern credos. Instead, Barthelme posits a less lofty function for art with his suggestion that it is valuable simply because it gives man a chance to create a space in which the deadening effects of ordinary living can be momentarily defied." The meaning of these signs depends upon the context providing the text with temporal dimensions, their functions are rooted in their contextualization. This exterminates the presence of the work as a closed entity, and establishes it as a Text.

Memory becomes part of the short story's textual structure and functions in the self-understanding of the I. The tradition being a characteristic index of temporality: self-identification of the reader and the narrator can be carried out only with regard to the preceding texts, that is, the always-already interpreted tradition. This fact has far-reaching poetic and rhetoric consequences in the text. The most apparent features of which are that these characteristics divide the text into autonomous pictures: their connection becomes the main task of the interpreter. The narrator repeatedly looks to the story of his past/future for evidence of himself. He, in his "former role[s]," fails to read the appropriate sign-systems correctly, "mislocating" himself as Adjuster, husband, and cadet. The "clue[s]" created to guide him through his roles only cloud his self-awareness and problematise his position to the recommended 'standards' imposed by the larger signifying structures of the text.

7 October

Once I tiptoed up to Miss Mandible's desk (when there was no one else in the room) and examined its surface. Miss Mandible is a clean-desk teacher, I discovered. There was nothing except her gradebook (the one in which I exist as a sixth grader) and a text, which was open at a page headed Making the Processes Meaningful.

The purpose of his "re-education" is to resituate him, stabilise him again in the world of readable signs and stories, to permit him to create a "promis[ing]" version of himself. However, versions of the narrator are everywhere in the text: in Miss Mandible's "gradebook," the principal's "card index," the narrator's personal journal (our framing text), Sue Ann's *Movie-Tv Secrets* ("[she was] certain now which of us was Debbie, which Eddie, which Liz"), in the Army serial codes. These traces make up the narrator as we see him: shifting, shapeless, unregenerate, unstable: a product which, in many ways, resists being read. The narrator is not in control of his subject-constituting strategies any more and this leads to the establishment of a structure in which there is a wide gap between the I remembering and the I remembered, submitted to the forces of textualization which, in turn, is governed by memory. The uncontrollability undermines any attempt to re-structure the events represented in his memories, thus any relation with the text poses a threat to the reader's identity. The reader's task is to analyse the textual conditions of such a deconstruction, the process of reading being, in fact, the maintenance of this deconstruction. Narration takes the past-present-future relation as its context leading to the contradiction of the interpretative directions.

23 September

Every morning the roll is called: Bestvina, Bokenfohr, Broan, Brownly, Cone, Coyle, Crecelius, Darin, Durbin, Geiger, Guiswite, Heckler, Jacobs, Kleinschmidt, Lay, Logan, Masei, Mitgang, Pfeilsticker. It is like the litany chanted in the dim miserable dawns of Texas by the cadre sergeant of our basic training company.

This constitutes ground for the reading subject to interpret the signs of self understanding and subject-constituting problematically: the thematization of temporality underlies the I's relation to context and meaning. This is the result of the narrator's attempts to create textual integration and successive linearity by taking diary as the text's frame.

The personal yet calm tone and the overwhelming presence of memories are the roots of the excess of self-reflexive signification: "I am being solicited for the volleyball team. I decline, refusing to take unfair profit of my height." The I's relation to its divided subjectivity results in an ambivalence present in the rhetoric structure too, that is, in the citation-like characteristics of the short story. *Me and Miss Mandible* attempts to achieve

but still lacks a diachronic plot structure, and reads, as so many of Barthelme's works do (*The Glass Mountain*, *Robert Kennedy Saved From Drowning*), like a "collage fiction[.]," a "text[.] constructed from shards" (Olson 13). It is written in the epistolary mode, suggesting an "attachment" to the fictional subject, a perpetual nearness to what is being said and who in the story is saying it. The dated entries look as if they're pasted on the page, assembled sections of text containing historical evidence, introspective thoughts, and school-room folklore, each pointing to the story's supposed centre: a thirty-five year old sixth grader. Maurice Couturier notes in *Donald Barthelme*, that the writer's idiom is marked by a "high degree of impersonality." Lois Gordon suggests that Barthelme's most eminent formal technique is a "shifting from one voice of authority to another, or manipulation or literalization of metaphor or cliché, or creation of open-ended or seemingly non-fixed situations" that "is noticeably *dislocating* (or disorienting)." Molesworth writes, "For Barthelme the highest success is not if the story strikes us as true, but rather if it shows us how it works." Which is exactly the case in the rhetoric of the text. The rhetoric features might be interpreted as an attempt to approach impersonality, while the pathetic, tragic modalities are overcome by a self-reflexive, ironic voice.

11 November

A ruined marriage, a ruined adjusting career, a grim interlude in the Army when I was almost not a person. This is the sum of my existence to date, a dismal total. Small wonder that the re-education seemed my only hope. It is clear even to me that I need reworking in some fundamental way. How efficient is the society that provides thus for the salvage of its clinkers!

Plucked from my unexamined life among other pleasant, desperate, money-making young Americans, thrown backwards in space and time, I am beginning to understand how I went wrong, how we all go wrong. (Although this was far from the intention of those who sent me here; they require only that I get right.)

Intertextuality in the short stories of Donald Barthelme is presented in its ambiguity as the unavoidable instance of the textual tradition constituting a potential self-understanding horizon for the I and the text. Unexpected changes might occur in the process of signification, thus no absolute presence is established for the subject of speaking.

The protagonist's urge to establish a pattern for life originates in his wish to understand what he is and to define the position of his being in the world. The narrator, Miss Mandible, Sue Ann, and Bobby Vanderbilt, actively construct their identities, their narrative "roles" from existing texts, from selected cultural sign-systems, by reading and reproducing in their actions and attitudes a network of values readily pre-packaged for consumption. The speaking I has no discrete discourse, and its self identifying processes are being deconstructed within and by the text. As texts/signs (*Road and Track*, *Movie-Tv Secrets*, the American flag, the Great Northern Insurance Company) give up meaning products, meaning effects, Barthelme's characters seek them out and use them as paradigms for carrying out and making sense of their own lives.

The theorists fail to realize that everything that is either interesting or lifelike in the class room proceeds from what they would probably call interpersonal relations: Sue Ann kicking me in the ankle.

Sue Ann's ongoing exchange with the gloss magazine *Movie-Tv Secrets* warrants a brief look: "...[I]t is obvious she has been studying their history as a guide to what she may expect when she is suddenly freed from this drab, flat classroom". Charles Molesworth, writing in *Donald Barthelme's Fiction: The Ironist Saved from Drowning*, states: "For the typical Barthelme character, it is just the variousness of the world that spells defeat, since the variety is both a form of plenitude and the sign of its absence. The realm of historical allusions, current events and fashionable topics exists in a world whose fullness results from the absence of any strong hierarchical sense of values, and the causal randomness of such things both blurs and signals how any appeal to a rigorous, ordering value system would be futile."

The text serves as a pretext for the interpretation of the reader's understanding. The interpreter confides fragments of the text to the signs that exist within his/her mental horizon. These signs have few in common with the author's intentions or the semantic unity of the text, but help create and reinterpret the systems of signification. The language used by narrator while speaking to himself problematises time that holds him captive in the here and now. In doing so it opens up the past, the future, and time in general, a dimension with a consistency of its own. By the creation and use

of language, he inhabits a space, a temporal flux, which is being taken as a whole.

The emphasis laid on this dialectic ambiguity seems important: the ability to differentiate between sign and meaning enables the reader to unleash a significant textual potential. This tension is not so much of an exclusion, rather an ability to be on both sides of the border at the same time. This technique is similar to the synchronicity of the connection and separation of the texts consisting of the non-identical repetition or iterability of signs. That means the assuring of a duality that is not intended to solve the controversy entirely on either side of the opposition.

Barthelme's technique is to use the ambiguities of time and reality to make and assess moral points and issues about man's attitudes towards life. The sudden and unexpected change in the features of time and place is rooted in the semantic plurality of the text and is the basis of the reinterpretation of the short story. In the system of time and space the time vector narrows and the space vector gets undermined. This results in the fact that the signifiers that used to be central elements in the structure of the text become deconstructed and remain only a function. Their previous symbolic position is replaced by their metaphoric role, exposing them to the interpretation interested in deconstruction the order mentioned above. The other characteristic of this economy is, however, that it covers, hides those levels of meaningfulness that would be problematic for the reader to unfold. These layers would urge the reader to rethink the basic notions of his horizon in the reading process to be able to interact with the text. Such a notion is the hierarchic and functional differentiation between the reader and the author. It is the border between the primer and secondary reading that carries out the deconstruction of this opposition. The role of the author is suddenly and radically taken over by the reader whose role is to restructure the signifying system, while he/she is still responsible for the meaning generating processes as far as his/her self-identifying practises are concerned.

The creation of the narrative position does not enable the narrator to look in the mirror, thus there is no objective description or characterisation of him. The speaker analyses himself in the net of his emotions, reactions, relations to other characters or to himself. Memory and desire are central notions of the structure, the flow of consciousness determines the narrative and gives ironic modality to the text: the impossibility of the desires of memories and the impossibility of self-identification rule the narrative

structure.

There are isolated challenges to my largeness, to my dimly realized position in the class as Gulliver. Most of my classmates are polite about this matter, as they would be if I had only one eye, or wasted, metal-wrapped legs. I am wieved as a mutation of some sort but essentially a peer.

The question of reliable/unreliable narrator is central from the aspect of the reading strategies to be applied. The narrator's behaviour is rather misleading since on the one hand the self-reflexive fragments reveal uncertainty in the competence of recalling the past, on the other hand his story-telling strategies are those of a reliable narrator. This enables him to create linearity (through not a temporal linearity) in the events told. This is destabilised by the fact that the self-reflexive, introspective narrative strategy might seem unreliable because it shows the events from a biased, subjective perspective positioning the speaker in the focus. Attempting to naturalise the narrator is a difficult task for the interpreter to perform. The reader fights with the notion of the narrator's doubleness: he is sometimes unable to decide whether his is eleven or thirty-five years old. The interpreter cannot fix him in any preferable time frame or shiftless textual space thus it seems impossible to "pin [him] down" and freeze him in a "manageable framework." But such a move is in itself ineffectual, and the product of deictic trauma. Lending a conventional "realist" framework to Barthelme mutes the probing nature of his work. Acceptance and tolerance of the narrator's undecidability allows us to ask questions on how the narrator perceives and makes sense of himself. The narrator shares the reader's initial anxiety when confronted with his problematic situation at Horace Greeley Elementary:

There is a misconception here, one that I haven't quite managed to get cleared up yet...It may be that Miss Mandible also knows this, at some level, but for reasons not fully understood by me she is going along with the game.

A ready-made uncertainty is built into the text. Here the textual objects call attention to themselves as language products, as fictionalised items, which purport to be nothing, as far as they can be seen, but another story among

the infinite number of stories revolving in and around and from them. We see the narrator mostly in fragments: diary entries detailing partial accounts of past episodes and former "life-roles", chunks of thoughts about "[his] situation and [his] fellows," about Sue Ann and Miss Mandible, and those sweeping comments on the socio-cultural phenomena of "mislocating" signs. The fragmentary narrative and pastiche-like character construction add to the destabilizing/stabilizing effect of *Me and Miss Mandible* and has affect on the reader, and this impact speaks to readers particularly conscious of their role as producers and consumers of textual meaning(s). The narrative strategies thus outline an autocratic text-generating function that focuses its perspective on itself, yet leaves most of the things recalled uncertain. This creates an ambiguous, asymmetric narrative position, which can not cover up the unstable state of the subjectivity on the level of énonciation.

The short-story is structured by the absolute viewpoint of its narration. Fragmented as it may be, narration recalls the memories of the unity of the classical modernity characterised by the great narratives. This is undermined by the fact that the short story does not have a closed frame structure, which invalidates the linearity of narration, as any form of teleology becomes incomprehensible. Miller supports the idea that meaning is generated from the difference that the repetition creates between the two versions of a story. Repetition produces some meaning in the gap of difference, in the empty space emerging from the opaque similarity.¹

Iser considers the structural empty spaces and necessary uncertainties of the literary work to be the most important dimension of the playground for the reader to create an interpretative position following the instructions and directions of the text.² This way the attempt to create consistent meanings and to find bases for identification are the most important aspects of the reading process. Temporal as it may seem, the hermeneutic gap created by the rhetoric of the text is a permanent one.³ Its filling is carried out only in subsequent re-readings that do affect the primer text but do not form the stable base of a coherent interpretation: the blank is a

¹ J. H. Miller, *Fiction and Repetition. Seven English Novels* (Oxford: Basil Blackwell, 1982), 9-11.

² Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (München: Sinkferlag, 1976), 249-250.

³ Shlomith Rimmon Kenan's categories. Shlomith Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Routledge, 1983),

paradigmatic structure in fiction, Iser says⁴, and this holds for the fictional texts of the interpretation too.

The access to the past is gained through a dialectic relation to the self-reflexive points of the text, which also characterises the attempts toward self-identification and understanding the tradition. The first person singular narrator limits the choices of the reader in identifying himself/herself and in relating to roles in the text. The reader is introduced to a world of memories, which enables him/her to form and create new worlds in the gaps of the text by his imagination. This interpretation is based upon the fact that the need for constructing consistent meanings seems to be the central expectation while reading an epic text,⁵ because it is precisely this technique that allows the reader to enter the structure of the text.⁶ A pronounced feeling of uneasiness seems to mark our reception of Barthelme, a range of anxiety expressed mainly in our responses to the story's narrator. Questions concerning his reliability and authenticity, and why Barthelme chooses to construct him in the manner he does become paramount, serving as pivotal gauges from which we read and critique his character.

Identification has crucial functions in the action-structure of the interpretation carried out by the implicit reader. Since it is evident that the characters appear only through the inner perspective of the I speaking, the text's offers for identification regard mostly the narrator's position, which is of overwhelming importance.

Miss Mandible wants to make love to me but she hesitates because I am officially a child; I am, according to the records, according to the gradebook on her desk, according to the card index in the principal's office, eleven years old. There is a misconception here, one that I haven't quite managed to get cleared up yet. I am in fact thirty-five, I've been in the Army, I am six feet one, I have hair in the appropriate places, my voice is baritone, I know very well what to do with Miss Mandible if she ever makes up her mind.

⁴ Wolfgang Iser, "Interaction between Text and Reader," in Susan R. Suleiman and Inge Crosman eds., *The Reader in the Text* (Princeton: Princeton UP, 1980), 119.

⁵ Peter Lubbock, *The Craft of Fiction* (London: Jonathan Cape, 1986), 16-20.

⁶ Wolfgang Iser 1976, 61-62.

The role of the implicit reader might be interpreted as follows: the need for creating consistency urges the reader to construct stories, generate meanings, create teleology, and to eventually reinterpret and change his/her mental map of the text. The implicit reader continuously reinterprets the past and changes his/her preconceptions and expectations regarding the future while creating consistency in the act of reading, using ever-changing sources of information. The need for creating consistency comes from the non-static nature of the short story, as it urges the reader to correct and readjust his/her expectations when filling the gaps of the text in the hermeneutic situation.

I am not irritated by the feeling of having been through all this before.
Things are done differently now.

If we suppose that reflexive reading is in contradistinction to primary understanding we consider both as intact, monolith, mental phenomena. In this case the notion of reading forms a hypothetical entity, which can be attached to various textual structures. This seems to be a misinterpretation even if we know that interpretation is a mental activity carried out according to the features of the text, and it is led by lingual strategies beyond the subject's capacity to control. It seems that it is more logical to consider both interpretative processes to be the results of the application of language games always already at work and as such they cannot be detached from thinking proper or from each other. The salient structures⁷ of the secondary interpretation impeding linear readings are present within the primer interpretation and have no distinctive markers. This does not make the differentiation between the two impossible but makes the attempt to differentiate between them problematic for two reasons: the secondary reading is part of the primary reading, and the existence of the primary reading is considered from within the secondary one. From this aspect the differentiation between the two seems difficult because their relation is very complex. It would be interesting, however, to define the characteristics of the secondary reading from the aspect of primary understanding. Such an

⁷ For a detailed discussion of this concept see: T. G. Pavel, *Fictional Worlds* (Cambridge/London: Harvard UP, 1986), 43-71.

analysis would result in interesting answers for edifying questions concerning the obstacles to the successive linearity of the interpretative process.

Reality is represented in a dual effect concerning the free-play of the signifiers. On the one hand there are certain dead-ends for particular sign-series because they have a central role in the interpretative process as monolith units and shortcut the free-play. Reality is the guarantee and base of the subject's belief in the controllability of the meaning-generating processes on micro and macro levels alike. The possibility of signifying and grasping reality suggests that the play is not endless and this has far-reaching consequences on the praxis and theory of interpretation. I am referring here to the question of intention, that is, to the desire or imperative that connects the meaningfulness of the text to the possibility of finishing the narrative and the meaning-generating processes.

The rhetoric re-interpreting of the text assures a multiply marked position for self-reflection. The rhetoric of the text signs not only the border but also a modified repetition that structures the text again and again in the reading process. The notion of the border does not mean ultimate closure since the formal markers of the structure of the text serve only as signs for the processes of thinking, and they can never actually lead the latter ones. However, the marked nature of the rhetoric is evident, since it is the most important point of reference for the secondary text of interpretation. The comparison is marked mostly formally, and even if it has an interpretative role it usually does not alter the directions of the reading process. The last sentences do not only make the information gathered by that point obsolete but also put the primer text in quotation and emphasises the need for, and the possibility of the prevalence of the meaning-generating processes of the interpretative praxis instead, without providing the reader with any practical information concerning the text to be written. The reason for the reader's ambiguous and unstable relation to the action is the shift of the grounds of reality within the short story.⁸ The data appearing in the text constantly reinterpret the things already interpreted in a conventional, realistic way.

Only I, at times (only at times), understand that somehow a

⁸ See: Wolfgang Iser "Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje." *Helikon* 26 (1980): 44.

mistake has been made, that I am in a place where I don't belong. It may be that Miss Mandible also knows this, at some level, but for reasons not fully understood by me she is going along with the game. When I was first assigned to this room I wanted to protest, the error seemed obvious, the stupidest principal could have seen it; but I have come to believe it was deliberate, that I have been betrayed again.

Fiction is a modal structure and like reality, the narrative consists of a multiplicity of plural worlds. This plurality provides the narrative with various, coexistent, yet incompatible levels of reference.⁹ Thus the short story itself is not so much of a pretext for the interpretations rather an intertext that has a crucial part in the signifying practice without being true or false in itself. Barthelme provides a system of expectations against which the reader constructs a different reality. The most important question here concerns the rhetoric of the text generated by negation and contradiction.

It is an interesting phenomenon that the reader tries to substitute the secondary text generated in the reading process for the primer text. As I have suggested, the aim is the filling of a gap that is present on the one hand between the énoncé and the énonciation of the text, and on the other hand between former and latter states of the interpretative horizon. The fact that this self-reflexive point is present almost everywhere in the text has an important role, since it makes the attempts for a dialogue between the text and the interpretation futile. The dialogue ceases to exist right when the interpretation would need it the most, and a sudden information gap is created. To fill this gap the reader needs a text, and this urges him/her to reinterpret his/her previous reading and to problematise the meanings of the text. This procedure has certain obstacles though, for the text is exceptionally well-structured and fits into traditional narrative structures.

In the metaphoric interpretation the ontological level of meaning appears through the epistemological level of the existential problem posed by the text. Such an interpretation refers to a very important aspect of the text, which — besides being inexplicable on the ontological level — might have far reaching consequences concerning the epistemology of the short

⁹ Marie-Laure Ryan, "Possible Worlds in Recent Literary Theory," *Style* 26 (1992): 528, 540-542.

story. This interpretation is fuelled and limited by the economy of the primary reading at the same time. The economy comes from the fact that the fusion of the horizon of the text with the horizon of the reader is powered by the energy gained from the effective-historical consciousness. It seems that this short story follows the most important patterns of the traditional narrative texts and thus it does not make the reader radically reinterpret his horizon of expectations. The historical nature of understanding is the base of the pre-structured features of interpretation and it is the presence of the effective-historical consciousness that enables the reader to achieve a fusion of his horizon with the horizon of the short story. This does not mean that such an interpretation could not succeed in analysing the epistemological problems posed by the text.

Characteristically the criteria of reality are always already determined by the structures of signification covering the places of reality. The reader (and the speaker), however, can not learn about the lack of reality, since signification conceals and creates it, referring to the non-existence of extralingual "objective" reality. Hiding the origin and denying reference leads to excess in the signifying structure of the text, namely the presence of the structure centre in the free-play of signifiers. However, when speaking about the reality of the text we should consider the following: reality as a reference of a text is not the experience of the actual world, because the process of signifying does not obey the rules of referential, metonymic strategies, since its base is simulation as a signifying practice and as an ontological category. This signs the successful self-deconstruction of these readings, as far as the successful interpretation is always self-reflexive even though the forming of an extralingual point of view is impossible. This extra-textual point of reference would mean the viewpoint of another reading that can never get out of the structure because it is coded in the language of the effective-history of the text read. Having a crucial function in constituting the reading subject, the interpretative strategies offered in the interpellation of the text are created through the figurativity of language. This can be considered as an ultimate lingual experience, and it is for this reason that the rhetoric elements play a central role in determining the reading positions, rhetoric being the characteristic of the hermeneutic situation of reading the text.

„FÉRFIAK AMINT A NŐ(I)T ÍRJÁK”

Támasszuk-e fel a szerzőt?

Mi történik akkor, ha egy szöveg különböző időben, különböző formátumban, de főleg (és minket ez érdekel) különböző szerzői név alatt jelenik meg? Valóban megszűnhet a Szerző mint a szöveg eredetének mítosza azáltal, hogy leválik az írásról mint egy funkciótlan fölösleg, azaz „belép saját halálába”¹?

A napi kritika gyakorlatában – egy újabb irodalmi diskurzus körvonalazódásával — már inkább az olvasót szokás tekinteni egy olyan végső pontnak, annak az abszolút helynek, ahol a szöveg különféle (különböző hagyományok, diskurzusok lenyomataiként egymással versengő) írásrétegei összegyűlnek, kifejtik hatásukat, és valamilyen jelentéslehetőséggé konstruálódnak. A dolgok ilyen állása mellett a számunkra előírt feladat, hogy elsősorban az olvasó felszereltségét vizsgáljuk: azokat az elvárásait, bevallott vagy bevallatlan előítéleteit, amelyek a jelentéstulajdonítás művelésében előre- vagy hátramoszdíthatják.

Négy szöveget és a körük olvasható elméleti/kritikai fejtegetéseket tartottam érdemesnek körültagogatni. A magyar irodalmi hagyományban a szerzőség kérdését különös módon problematikusává tevő szövegek: Kármán József/ Fanni: *Fanni hagyományai*², Weöres Sándor/ Lónyai Erzsébet/ Psyché: *Psyché*³, Esterházy Péter/ Csokonai Lili: *Tizenhét hattyúk*⁴, Parti Nagy Lajos/ Sárbogárdi Jolán: *A test angyala*⁵.

¹ A kérdéskör két leghatásosabb teoretikusa, Roland Barthes: A szerző halála, In. Uő. A szöveg öröme, Osiris, Bp. 1996. írásában és Michel Foucault: Mi a szerző, In. Uő. Nyelv a végtelenhez, Latin Betűk, Debrecen, 1999. írásában azt a kartéziánus szubjektummodellt rombolják le, ami a szerzőnek autonóm, önmagát ismerő szubjektumpozíciót biztosított. Ennek eredményeképpen egyre inkább felszámolódik az az illúzió vagy (tév)eszme, mely megengedte, hogy a szerzőben totalizálódjanak és belőle eredjenek a jelentések, miközben azt világokat teremtő mítikus hősként tüntette föl.

² A már könyvalakban megjelent naplóregényben problémátlanul van feltüntetve a szerzőség: Kármán József: Fanni hagyományai, Magyar Helikon – Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974.

³ Weöres Sándor. Psyché. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1972.

⁴ Esterházy Péter: Csokonai Lili: Tizenhét hattyúk, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1987.

A *Fanni hagyományai* név nélkül jelent meg az Uránia I.II. számában, és félszáz évig meg is maradt anonimitásában, pontosabban abban a közhitben, hogy az egyesszám első személyben írt (autodiegetikus) naplójegyzetek és levelek valóban egy XVIII. századi Fanni nevű polgárlány tollából származnak. Toldy (Schedel) Ferenc a Kisfaludy Társaságban 1843-ban elhangzott beszédében először veti fel Fanni eredetiségének és a szövegek hitelességének kérdését. Állítása szerint Fanni valóban élt, mint Kármán szerelmese. A mű alapja a nő naplója és levelei, ezeket dolgozta fel Kármán. Fanni ekkor még mindig írónőként szerepel a köztudatban. 1875-ben Gyulai Pál szólal fel ezellen, aki immár a szerzőséget egyedül Kármánnak tulajdonítja.

Másként, de nem kevésbé problematikus *Psyché* szerzősége. Az 1972-es kiadásban két név jelenik meg a borítón: Weöres Sándor (pont), majd Psyché (pont). Kétféle értelmezés adódik azonnal: hogy Psychét mint egy szerzőpáros második tagját, vagy pedig mint címet, azaz fiktív figurát tekintjük. Később a szöveg egy újabb alternatívát ajánl: különböző hitelesítési aktusok által, mint (fiktív) korabeli visszamlékezések Psychére, (fiktív) irodalomtörténeti tanulmány a szerzőnőről, az Utószó, amelyben Weöres neve a közrebocsájtó szerepében tűnik fel, Lónyai Erzsébetként nevezi meg a „tulajdonképpeni” szerzőt, akinek Psyché csupán írói álneve. A szerző kiléte így többszörösen is viszonylagosítódik.

A *Tizenhét hattyúk*, valamint *A test anyyala* az első publikáláskor csak a női szerzői álnevekkel élt, csak később derült fény szorgos találgatások és nyomozások után a „valódi” szerzők kilétére.⁶ Különböző megnevezései ismereteseek e jelenségnek: szerepcsere, maszk, esetleg „hamisítás”, és tegyük még hozzá, hogy irodalmi tra(nsz)vesztia, ami talán jobban kifejezi a szerzői nevekkel jelzett nemi szerepek fölcserélődését.

Tézisem szerint a szerzői nevekben kódolt nemi hovatartozások elbizonytalanítása révén reflektálttá tehető az olvasó beágyazódottsága korunk különböző attitűdöket generáló nemi diskurzusaiba. A diskurzusba való beágyazódottság, a megszólalás feltételeként működve, kitapintható nyomokat hagy az interpretációs tevékenységben, s így árulkodhat a disz-

⁵ Parti Nagy Lajos: Sárbogárdi Jolán: *A test anyyala*: Habszódia, Jelenkor, Pécs, 1997.

⁶ Esterházy Péter: *Tizenhét kitömött hattyúk* című írásában (In. *A kitömött hattyú*, Magvető, Bp., 1988.) egy újabb történetet sző Csokonai Lili neve mellé, az irodalmi „hamisítás” és a hitelesítés próbáinak történetét.

kurzust szabályozó kódokról. Saját beágyazódottságomat és ingadozásaimat olyan elméleti befolyások képezik, melyek különböző területekről érkeztek az antropológiától kezdve a posztmodern diszkurzus elméletekig.⁷

Kiindulópontként szolgáljon most egy profi olvasó profi szövegértelmezése, amiben már a bevallott (elő)ítéletek játszanak főszerepet. Szilágyi Márton *A test angyaláról* írt kritikájában bevallottan akadályba ütközik akkor, amikor az 1990-es, Sárbogárdi Jolán névvel történt Jelenkorbeli publikálás után 1997-ben, könyvalakban és ezúttal Parti Nagy Lajos neve alatt olvassa újra ugyanazt a szöveget.⁸ Vállalja, hogy ez „a módosulás pedig jelentősen megváltoztatja a szöveg értelmezhetőségét is. (...) Hiszen az első publikáláskor a szerzői funkció Sárbogárdinak való tulajdonítása mindezt

⁷ A tudományra egyre inkább jellemző interdiszciplináris jelleg megnehezíti a szétválasztást, de körülbelül ilyen tudománykategóriákban próbáltam tájékozódni:

antropológia:

Bolin, Anne: *Traversing Gender. Cultural context and gender practices*. In: Sabrina Ramet ed.: *Anthropological and Historical Perspectives*, Routledge, London and N.Y., 1996; Ramet, Sabrina Petra: *Gender Reversals and Gender Cultures*, Uo; Kürti László: *Eroticism, Sexuality, and Gender Reversal in Hungarian Culture*, Uo;

irodalomtörténet:

Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum, Bp., 1993; Dr. Ványi Ferenc szerk.: *Magyar Irodalmi Lexikon*, Kassák Kiadó, Bp., é.n.

feminista elméletek:

Eagleton, Terry: *Literary Theory. An Introduction*, Basil Blackwell, Oxford, 1983; Todd, Janet: *Feminist criticism*, In: Payne, Michael ed.: *A dictionary of Cultural and Critical Theory*; Kaplan, Cora: *Feminist Literary Criticism: 'New Colours and Shadows'*, In: *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Routledge, London, 1990; Cixous, Hélène: *Sorties: Out and Out: Attaks/Ways Out/Forays*, In: *The Feminist Reader*.

diszkurzus elméletek:

Bakhtin Mihail: *Discourse in the Novel*, 1934; Foucault, Michel: *A diszkurzus rendje*, In: Uő. *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999; Foucault, Michel: *A szexualitás története*. Bevezetés, Atlantisz, Bp., 1996.

szemiotika:

Silverman, Kaja: *The Subject of Semiotics*, New York Oxford U.P., 1983; Barthes, Roland: *A szöveg öröme*, Osiris, Bp., 1996; Barthes, Roland: *S/Z*, Osiris, Bp., 1997.

⁸ Kérdés, hogy egyáltalán beszélhetünk-e még ugyanarról a szövegről. Hisz éppen arról készülnek vitatkozni, hogy a szöveg kontextuális, paratextuális jellemzőinek megváltozása révén az interpretáció interaktív mezejében egészen különböző konstrukciók jöhetnek létre.

a játékot úgy állíthatta be, mint sajátos küzdelmet egy megcélzott, ám kitölteni nem tudott műformával: az írói megszólalás feltételeinek kidolgozása egy jelzetten dilettáns szerep keretei között történt meg. Ha azonban mindez Parti Nagy Lajos köteteként lát napvilágot, akkor ennek imitációjáról van csupán szó.⁹

A szerzőség kérdése ilyen nyíltan és ekkora súllyal ritkán problematizálódik az értelmezésekben. A „szerzői funkció” foucaulti terminológiája ebben az esetben a „tulajdonítás viszonylatában”¹⁰ ragadja meg a szerző nevének problematikáját. A szerző az, akinek a leírtakat tulajdonítjuk, és akit felelősnek tartunk a szöveg nyelvezetéért. A szerzőség megváltozása itt alapvetően érinti a szöveggeneráló eljárások megítélését: ami az egyik esetben csak sikertelen küzdelem, az a másik esetben sikeres (és ezáltal művészi) utánzás.

Ha egy férfi férfiként vagy egy nő nőként szólal meg vagy ír, azt „természetesként” tekintjük. A megszólaló (nemi) identitása és a nyelv mintegy „természetes” kapcsolatban, szimbiózisban van. De ha egy férfi nőként teszi ezt, azaz az identitás „természetes” konvencióit viszonylagossá teszi, abban a pillanatban reflektálttá válik nem és nyelv viszonya, előtérbe kerülnek a különbségek. A figyelem arra irányul, hogy ebben a „mesterségesen” létrehozott beszédhelyzetben mitől merre különbözik el a nyelv.

Ami még eldöntésre vár: a szerzőség ilyenén hangsúlyozása minősíthető-e kritikusi baklövésnek? Michel Foucault és Roland Barthes nyomán¹¹ sokan sóhajtának fel, hogy a kritika soha nem tud már végre leszámolni (az egyébként elítélt) (tév)eszméjével, ami a szerzőnek (jogtalanul) kitüntetett szerepet tulajdonít. Ez a metakritikai séma elvben kizárja annak lehetőségét, hogy a szerzőség vonatkozásait bármiféleképpen is összefüggésbe hozzuk a szövegekkel, és ily módon mindenféle érvényességi alapjától fosztja meg — többek között — a feminista kritika egyik, egyik

⁹ Szilágyi Márton, *Élet és Irodalom*, 1997 június 7.

¹⁰ Foucault *Mi a szerző* című tanulmányában (In: *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999.) felsorolja azokat a „helyeket” ahol a „szerző funkciója” hatást tud kifejteni az értelmezésben. A „tulajdonítás viszonylata” mellett termékenynek bizonyult foglalkozni a „szerző nevének” „klasszifikációs” értelmezési eljárásokat beindító funkciójával, valamint a „szerző pozíciójával”, pontosabban azokkal a szubjektumpozíciókkal, amiket a szerző(k) felvehet(nek) a szöveg és az irodalomról való beszéd hol diszkurzív hol metadiszkurzív mezejében.

¹¹ Utalok itt már az 1. lábjegyzetben említett, a jelen irodalomtudományát jelentősen befolyásoló munkákra.

szélesebben kutatott kérdéskörét. A jelenség nem újkeletű, ám érdekfeszítő: férfi szerzők amint női álneven a nő(i)t írják¹².

Előrebocsájtom, hogy nem szándékozom megcáfolni a felvázolt elméleti tételeket, csupán kiutat próbálok találni kizáró jellegükből. Ezért éppen ebben (a kezdetben kizáró jellegűnek tűnő) gondolatmenetben kell keresnünk a tolerancia lehetőségét.

William C. Dowling egy teljes tanulmányt szán rá, hogy „a férfiak amint a nő(i)t írják” kérdésfelvetésének illegitimitását bizonyítsa.¹³ „A férfiak amint a nő(i)t írják” gondolata szerint egy eredendő téveszmét (genetic fallacy) foglal magába, aminek a lényege, hogy a dolgot (az értelmezés tárgyát) a feminista kritikusok összetévesztik annak eredetével (ebben az esetben a szerzővel). [Itt még mindig kísért a Szerző eredetmítosza] A szándék téveszméje (intentional fallacy) tehát nem más, mint hogy összetévesztjük a művet annak eredetével. Az érvelés egy életrajz-központú kritizmus ellen szól, ami a szerző (empirikus) személyéről beszerezhető információktól (általában levelek, naplójegyzetek és barátok visszaemlékezései) eljut a következtetésekig, hogy mit is kell jelentenie ezek után bizonyos szövegeknek, melyek az illető (férfi vagy nő) szerzőtől származnak, s mindezt azzal az előfeltételezéssel, hogy a szöveg magába építheti egy egyszeri, személyes történelem nyomait.

A gondolatmenet nyilvánvalóan legerősebb érve az irodalom autonómiájának elmélete: a műveket mint önálló szövegvilágokat tekinti, amelyek saját szabályaikhoz, saját logikájukhoz igazodnak, és szükségképpen úgy értelmezi a szövegeket, mint olyan realitásokat, amelyek függetlenül léteznek a szerzőtől, aki létrehozta őket. Az empirikus szerző neme valójában nem hagy kimutatható módon szövegbeli nyomot. A „személyest” még a legönfeltáróbb szinten is minden esetben a nyelv egy effektusának kell tekintenünk.

A továbbgondolhatóság lehetősége abban az egyszerű szemléletváltásban rejlik, hogy eltekintünk mind a „szerző”, mind pedig a „nem” empirikus létalapjától, és ugyanúgy „nyelvi effektusokként” kezeljük őket, amik szövegkonstrukciókként befolyásolhatják az olvasói elvárások és/vagy

¹² A Világirodalmi Lexikon a leghíresebb szerzői álnevekkel maszkírozott „hamisítványok” közül L. De Guilleragues Mariana Alcoforado 17. századi portugál apáca szerelmes leveleit, valamint P. Mérimée Clara Ghazul spanyol táncosnő drámáit említi.

¹³ William C. Dowling: The Gender Fallacy, <http://www.rci.rutgers.edu/~wcd/gender.htm>

előítéletek alakulását. Saját olvasói előföltévéseim közül jelen esetben szerepet játszik az, hogy eleve különbséget tételezek empirikus szerző (saját életrajzi tényeinek összege), tételezett szerző (ő a felelős a szövegkaraktert összeválogató technikákért) és a szövegek elbeszélője között (aki a szöveg grammatikai terében érhető tetten).

A rögzített nemi identitások ideológiájának aláaknázása ma már a feminista kritika egyik fő kérdését jelzi. Az eredetileg nyelvtani nemet jelentő „gender” a biológiai nemmel (sex) ellentétben a szubjektum szocializációja, azaz a nyelv változó diskurzusaiba való belépése folyamán szerzett, viszonylag kódolható tulajdonság. A „gynesis” (a mimesis mintájára) a megismerhető női (vagy férfi) identitásra vetett hangsúlyt ellehetetleníti, és ehelyett a textuális „différance” radikális meghatározhatatlanságát hozza előtérbe, azokban a változataiban pedig, melyek leginkább az alapokig próbálnak hatolni, a „nő” fogalmát feloldja a „nő” jelében, mely már nem több egy textuális konstrukciónál. Eszerint a „nő” olyan szubjektumpozíció a diskurzusban, amit nemi realitásától (szexusától) függetlenül bárki betölthet egy diszkurzív helyzetben.

A szerző neve, hozzácsatolva az íráshoz, akár nyomtatott formában, akár aláírásként, maga is szövegszerű tulajdonságokkal bír: járulékos jel, paratextus, ami megteremti a főszöveg (változtatható, hiszen kicserélhető, ha nem copyright) kontextusát. Az, hogy a név megváltozásával az interpretáció lehetőségei is változnak, arra enged következtetnünk, hogy már a szerzői név is egy kód, ami figyelmezteti az olvasót egy valószínű architextuális kapcsolatra, azaz valamilyen hovatartozás elvárását ébreszti benne. A név különböző klasszifikációs funkciókat láthat el. Az ismert név, amihez már megelőző olvasói tapasztalat vagy a kánon értékítélete tapad, tekintély- és minőséggaranciaként (trademark) funkcionálhat. A (márka)névvel ellátott szövegeket az olvasói előítélet jó, közepes és gyenge színvonalú osztályokba fogja rendezni.

A magyar irodalmi kánonban Kármán József, Weöres Sándor, Esterházy Péter és Parti Nagy Lajos nevei kiemelt pozíciónak örvendenek. Ezért talán nem véletlen, hogy e négy szövegről való beszéd csupán akkor lépett be a publikus kritikai diskurzusba, amikor kapcsolatba lehetett hozni őket ezekkel az implicit értékítéletet közvetítő (vagy olyanná tett) nevekkel. Az új és egyszeri álnév használatának interpretációs relevanciája ehhez képest, hogy nem rendelhető hozzá (nem tulajdonítható neki) egy írástömeg, nem ébreszt bennünk olyan igényt, hogy a szerző „gondolatrendszerének totalitásához” (Foucault) képest megítéljük, elhelyezzük.

Az empirikus szerző neme valóban nem hagy felismerhető nyomot a szövegben, de a tételezett szerző neve (a szerző nevének neme) úgy tűnik annál inkább rányomja jegyét az olvasásra, mindaddig míg létezik az az olvasói előítélet (ami mindig is létezni fog, hiszen társadalmilag kódolt), hogy a nők másképp beszélnek és másképp írnak, mint a férfiak. A névadásban rituális mozzanat, szemiotikai következménye van.¹⁴ A szerző azáltal, hogy nemet választ, és ezt szövegszerűen közli, tételezett szerzővé lényegül át, akit az olvasó felelősnek tekinthet a szövegformálás eljárásaiért. Szerző(d)ésszerű viszony ez: az olvasónak bizonyos elvárásai támadnak (hiszen férfi vagy női írást/nyelvet/irodalmat¹⁵ fog olvasni), a tételezett szerző pedig többé vagy kevésbé tartani fogja magát a szerződéshez.

Amint azt a továbbiakban látni fogjuk, egyáltalán nem olyan egyszerű a női szerzőséggel jelzett „női írás”, „női nyelv”, „női irodalom” elvárását körülírunk, hiszen az, amit ilyen helyzetben elvárhatunk, jórészt kimerül abban, hogy „mást” fogunk olvasni, mint a megszokott. Ez a viszony folyamatos vita tárgyát képezi (mit jelent a női), és történelmileg változó (mikor mit tekintettek nőinek).

Az alcímben feltett kérdésre pedig csak annyit válaszolhatunk, hogy hagyjuk meg hús-vér szerzőinket halálukban, amibe már amúgy is beleléttek, de merjük vállalni azt is, hogy a szövegekhez csatolt szerzői név igenis funkciót kap szövegértésünkben.

A másik nyelv

Miképpen artikulálódott a „női” nyelv? Miképpen ruházódott fel attribútumokkal?

A *Világirodalmi Lexikon*, amely az irodalomról szóló diskurzusból a kánon egyik bázisát képviseli, tartalmaz olyan szócikket (nőírók), mely a „női” irodalom specifikumait próbálja meg leltározni három kategóriában. Az elkülönítés érveként a társadalom represszív jellegét hozza fel, ami

¹⁴ Kürti László ezzel hozza összefüggésbe a Vászón Pál (csúf)nevet, aminek kategorizáló funkciója van. Vászón Pál a neve a magyar tradicionális kultúrkörben a női jellegzetességekkel rendelkező férfiaknak. De még érdekesebb az ehhez fűződő szólásmondás: „Elrejtette magát mint Vászón Pál”, ami a maszk, a szerepcsere számunkra is releváns helyzetét jelöli e tulajdonnévvel.

¹⁵ Nem célolok a dolgozat keretében, hogy az írás/nyelv/irodalom fogalomhármában létező különbségekre külön tekintettel legyek, hiszen a nőiségről való gondolkodásban ezek még igen gyakran összemosódnak, és igazából még nem jellemző a női írásról/nyelvről/irodalomról szóló diskurzusokra e fogalmak differenciált tárgyalása.

évszázadokon keresztül „elzárttságban” tartotta a nőket, és ami ezáltal sajátos világlátást és retorikát termelt ki. Eszerint:

a) témaválasztásukban és előadásmódjukban a nőírók többsége a szerelem avagy az átfinomított (intellektualizált-esztétizált) híradás, a már-már pletyka jellegű csevegés aktuális témáit művelte, emocionálisan és igen szubjektíven,

b) műveik szerkezeti kompozíciója a férfiakénál általában széthullóbb, mozaikszerűbb volt,

c) „elzártságuk” folytán társadalmi körképük átmérője kisebb volt, mint a férfiaké, ezért főként a lírát, ritkábban az epikát és a drámát művelték. A történelmi áttekintés szerint a 20. század történetileg fordulópontot jelentett a nőírók emancipálódása terén, amennyiben kitermelte az öntudatos feminista „nőtípust”. Azon túl, hogy elárulja azt a prekonceptiót, ami a nőírókat, női irodalmat és női nyelvezetet sajátos „típusként” kategorizálja, nem igazán tudunk meg semmi konkrétat erről a „női” nyelvről. Pontosabban annyit igen, hogy „érzelmes”, „szubjektív” és „széthulló”, ami egy implicit negatív szembenállást feltételez az „értelmes”, „objektív” és „egységes/koherens” nyelvvel. Ez volna vajon a „férfi” nyelv? Hasonló (látszólagos) kimondásokat tartalmazó negatív meghatározásait a „nőinek” más irodalmi lexikonokban is megtalálhatjuk, de amíg a fogalmak általában csak saját ellentétpárjukkal szemben tudják megképezni jelentéseiket, addig a „női” irodalom fogalompár nélkül kénytelen a meghatározatlanságban lebegni, hisz olyan szócikket, hogy „férfi” irodalom, hiába is keresnénk a lexikonokban.¹⁶

A „női nyelvről” valójában nem tudunk többet, mint amennyit elképzelünk róla, hogy ez lenne az a „más”, amihez képest az „ugyanaz” lelepleződik. Ebben áll néhány posztmodern írás metaforikus feminitása: itt a másság egy olyan virtuális tér, amely lehetőséget ad a határok közötti közvetítésre, lehetőség arra, hogy visszanyerjünk valamit a közvetlen, primordiális létből, ami a szimbolikus nyelv fogalmaival nem racionalizálható, és gyakran úgy jelenik meg mint interpretációellenes. Ez a másság többféleképpen is értelmeződik: mint elnyomott másik, a hisztérikus test, a szemiotikus, a preödipális, az extatikus, a folyékony, az anyai.

A feminista kritikusok a realista génynt nevezték meg par excellence

¹⁶ A kérdéskör sokkal részletesebb tárgyalását lásd Mitgutsch, Anna: Mi az, hogy „női irodalom”? [http://www.c3.hu/scripta0/lettre/lettre 24/ 24 mitg. htm](http://www.c3.hu/scripta0/lettre/lettre%2024/24mitg.htm)

maszkuinnak, mert arra vállalkozik, és mert azt képzei magáról, hogy a valóságos világot mutatja be, és mert a mindentudó narrátor nézőpontját ígéri, egy szóval mert megerősíti és fenntartja a patriarchális szimbolikus rendet. A „női írás” meghatározásai, amik ebből következnek (egy dualista logika alapján) egyrészt megnyitják az utat egyes női írók radikális olvasata felé, másrészt feltételezik azoknak a női szerzőktől származó írásoknak a leértékelését, amelyek nem eléggé romboló jellegűek.

A felforgató lehetőségeknek olyan fogalmakba vetítése, mint az „írás” és a „feminitás”, nagyon vonzónak tűnhet egyes feminista kritikusoknak, akik a nők írását teoretizálják. Mindazonáltal egy olyan forradalmi mozgásnak gondolata, amit nők képviselnének, nem lenne más, mint visszatérés ugyanahhoz az antropomorf/gynomorf metafizikai alapstruktúrához, amelyet gondolkodóink megpróbálnak szétrombolni. A „maszkuinnak” nevezett szimbolikus nyelven kívül nincs olyan hely, ahonnan a „patriarchális diszkurzus” mechanizmusai lelepleződhetnek és lerombolódhatnak.¹⁷

A női szerző-álnév maszk, nyílt vagy titkolt indikátora a „női írásnak”. Bombitz Attila jegyzi meg például *A test angyalának* (minta)szerzőjéről, hogy: „Sárbogárdy Jolán mint név, mint szignifikáns nyelvcsatorna működik”¹⁸ Ő (a nő) annak a nőiségnek a képe, amit a (másik) szerzőnek (a férfinak, és tegyük hozzá: a másik/ férfi/ olvasó tudatnak, mert mindig mások maradunk) ki kell vetítenie magából annak érdekében, hogy nőként elleplezhesse magát. Amikor az álnév „lelepleződik”, amikor a „nőből” újra „férfi” lesz, ezzel a gesztussal egyúttal saját konvencionális jellegét is

¹⁷ Julia Kristeva gondolatmenete elkerüli ezt az esszencialista veszélyt. Számára az az erő, ami széttöri a szimbolikust, az a szemiotikus, melynek eredete az újszülött ösztöneiben keresendő, még mielőtt az belépne a nyelv rendjébe, és a nemi opozíciók felállíthatnának. A szemiotikus nem a szimbolikus előtt vagy rajta kívül van, hanem benne működik egyfajta pulzációként, melynek elnyomása nem teljes. A nyelv test és anyagszerű tulajdonságaiban (tónus, ritmus) fedezhető fel, de ugyanúgy az ellentmondásokban, a jelentésnélküliségben, a törésekben, elszakadásokban, a csöndben és hiányban.

Bár Kristeva még mindig a „feminint” használja mint romboló erőt, ugyanakkor ő el is szakítja a feminint a női szubjektumtól, és ilyenformán gondolatainak megvan az az előnye, hogy a rögzített nemi identitások ellen dolgozik. Eszerint a nőknek nincs speciális hozzáférési lehetőségük ehhez a fogalom előtti térhez vagy fogalom előtti nyelvhez. A „női” fikció, amikor önmagában értékeli mint olyat, gyakran mint férfiak által elért eredmény jelenik meg. Samuel Richardst azért értékelték, mert a Pamelában sikerült a női érzékenységet megvalósítania, Henry Jamest, mert „valószínűleg... Ő minden korok legnagyobb női regényírója”.

¹⁸ Bombitz Attila: Kinek nevezzetek, Sárbogárdi Jolán?, Jelenkor 1997/11.

exponálja. Problematikus mivoltával arra kényszerít minket, hogy összehasonlítsuk más „női írásokkal”, azaz máris intertextuális hidat ver, ugyanakkor arra is rávesz, hogy megváltozott elvárásainkra reflektáljunk.

A viszony egy implicit vitát foglal magába (mit tekinthetünk nőinek?), ugyanakkor történelmileg is változó (mikor mit tekintettek nőinek?). A nő konvencionális alakja egy kultusz középpontja, a családi élet és főleg a családot összetartó érzelmi kötöttségek kultuszáé. Mint ilyet, a női tapasztalatot egyrészt leszűkítették az érzelmire, és megkülönböztető jegyeként az érzelmességet határozták meg. Mindazonáltal az irodalomban az érzelmességhez való viszonyulás történelmileg ingadozik. Míg a felvilágosodás korában a *Fanni hagyományainak* szentimentalista-vallomásos szövege haladó attitűdöt képviselt, hiszen érzelmességével kijátszotta a kor civilizációjának racionális ideológiáját, addig a XX. századra az érzelmesség pejoratív konnotációkat kapott, és gyakran hozzák összefüggésbe az irodalmi igénytelenség gondolatával, ami a paródia ideális célpontja. Egy egész műfaj nőtte ki magát belőle a történelem során, aminek egyik meghatározása: a lányregény, „nemi hovatarozást” biztosít számára. A ponyvaregénynek ezt a műfaját legtöbbször giccsként jellemzik, melynek műfaji ismertető jegye a „felfokozott, ugyanakkor sekélyes érzelmesség, érzelgősség”, másrészt pedig az abszolút női műfajnak határozzák meg.

A lányregényekről írt tanulmányában Békés Pál úgy definiálja a műfajt, mint „nők által nők számára írott, női főhősökkel operáló szerelmes regény”¹⁹, bár tegyük hozzá, hogy az abszolút női műfajiság gondolatának némiképp ellentmond, hogy profi olvasóként az értelmezéshez férfi szerzői nevet csatol. Ezt az áttetsző konvenciókkal operáló műfajt sajátítja ki a Sárbogárdi-szöveg (a név bizonyos mértékben már előre sejtetve a műfajiságot), hogy azután a konvencionális nyelvezetet az abszurdumokig túlhajszolva, ironikusan kiforgassa, leleplezze és egyúttal túlhaladja azt. A női álnév funkciója, hogy fémjelezze a nyelv „normális” rendjének egyfajta felborítását, a „nyelvi defektivizmust: a helyesírási hibákat, a képzavarokat, az el-írásokat, elhagyásokat, a sztereotípiák és irodalmi idézetek banalizálását, nagybetűs tipográfiáját és idézőjeles fetisizálását, a mondat szerkezetek alárendeléseit és dagályosságát, a dimenzionális problémákat, az összekötő és figuraetimologikás ismétléseket”²⁰

¹⁹ Békés Pál, Holmi 1992/3.

²⁰ Bombitz Attila, 1997, i.m.

Psyché és Csokonai Lili szövegei nagyjából hasonló szövegképző eljárásokat használnak: a pastiche technikájával idézik fel hol a XVIII. század asszonypoétáinak, hol Pázmánynak vagy Árva Bethlen Katának archaikusabb nyelvét, de úgy, hogy mégis más, szabadabban asszociáló nyelvet generáljanak. Másságukat egy „kreált, stilizált, soha nem beszélt, mesterségesen archaizált nyelvben”²¹ nyilvánítják ki.

Megjegyzendő, hogy a női szerző-álnév (lelepleződése után még fokozottabban) utal a szövegnek rendszerbeli hovatartozására, egész pontosan a „női nyelv” rendszerébe való beágyazhatóságára; már ha beszélhetünk ebben az esetben rendszerről, hiszen a „női nyelvet” éppen a rendszerellenesség jellemzi. Íme egy paradoxon.

A női szerző-álnév architextualitása abban leli paradox létét, hogy rendszerbeli hovatartozásra utaló paratextuális jelzésként²² valójában mindennemű (legitim) rendszert elutasít. Nem „ellenbeszéd”, mert nem a szimbolikus rend ellentétes mozgását végzi, hanem egyszerűen nem akar vagy nem tud tudomást venni róla. Bármennyire is különös a helyzet, de ebben az elutasító gesztusban is van valami megegyezésszerű. A szerző a kihívó női álnévvel mintegy előre jelez számunkra valamit; szerződést köt az olvasóval a „másik nyelvre”, aki ezután méltán el is várja, hogy az olvasandó szöveg a konvencionálistól minél meglepőbb módon eltérjen.

A legszemléletesebb példaként Psychét idézhetjük, aki fiktív szerzőként, a neki tulajdonított kötet ugyancsak fiktív prologusában tematizálja is ezt a szerződéses viszonyt a feltételezett szerző és a feltételezett olvasó között: „Olvasóm! ha merészkedel verseim és jegyzéseim megismerned: készülődjél arra, hogy utánna már nem az lész, aki eleddig valál. Meglátod az élet másik oldalát: az ismeretes Férfiúi Világon túl, melyet az asszonyok is ismernek, megpillantod a félig setétben rejtő Asszonyi Világot, melyet az asszonyok sem ismernek, ámbátor benne élnek. Továbbá kérlek Olvasóm, ne botránkozzál a kibeszélést alig tűrő mondandókon, szavakon: mindez nem szemérmertlenség, hanem ez esetben az *előadás egyetlen lehetséges módja*.”

²¹ Nagy Sz. Péter: *Legenda a szerelemtől*, Forrás 1987/11.

²² Gérard Genette: *Transztextualitás* című tanulmányában (In: Helikon 1996, 1-2) a paratextust a szöveg pragmatikai dimenziójában helyezi el, ami az olvasókra gyakorolt hatásnak „egyik kiváltságos helye”. A paratextusok a szövegek járulékos jelei (címek, alcímek, utószók), amelyek adott esetben utalhatnak a szöveg valamilyen rendszerbeli (például műfaji) hovatartozására, azaz architextuális kapcsolódásaira.

A név mítosza

A szerző, akit nem tekintünk többé valós személynek — hiszen az álnév jelzetten függeszti fel a névhez kapcsolható denotátum keresésének igényét —, maga az írás által teremődik, „papírszerzővé” lényegül. A nevéhez csatolt szöveg válik a testévé, ebben konstruálódik implicit személyiségrajza (például: Sárbogárdi Jolán „dilettáns női szerző”, „szabadidős regényíró”²³), s mivel történetei nem élményből fakadnak (a szerző többé már nem történeteinek eredete), azért maga a név is történetté, mítosszá nővi ki magát.

A nemét megcserélő szerzői álnév (a Barthes-i értelemben) írhatóvá teszi a szövegeket. A tételezett szerzőként leleplezett (női) szerzőre már nem lehet úgy tekinteni, mint egy szöveget megelőző és azon kívül létező entitásra. Sem a történetekre, mint a szövegeken kívül létező valóság átirásaira. Ez nagy kihívás, hiszen három a négy szöveg közül (Fanni hagyományai, Psyché, Tizenhét hattyúk) az önéletrajzi fogantatású levelek, naplójegyzetek, versek, rövidtörténetek konvencióival operál, azaz egyesszám első személyű elbeszélésmódot alkalmaz. Önéletrajzok esetében az olvasói előítélet a jelentettet²⁴ magában az önéletrajzíróval azonosított szerzőben keresné, aki viszont ezekben a szövegekben fiktív álnévként lepleződik le. Ő (a nő) is csupán egy név, egy jel, ami a szövegben képződik meg.

Az álnév, ami saját fikcionalitására reflektál, nem a realitásból fakad, hanem előzetes elképzelések szülötte; az olvasó csak preconcepcióinak hozzárendelésével tud történetet szőni köréje. Ide sorolhatnánk a női nyelv- és élménymegformálást érintő preconcepcióinkat is. Ezáltal képzelheti el valaki úgy Sárbogárdi Jolánt, „mintha egy írói ambíciókat dédelgető butikoslány vagy írónőként szorgosan piperéző kozmetikusnő vetné papírra gondosan gyűjtögetett szépecske benyomásait”, vagy Csokonai Lilit úgy, hogy „egy számkivetett csepei takarítólány szól hozzánk, aki nyomorúságát, »hátrányos helyzetét« ezzel a százados nyelvi visszahátrálással tudja csak kifejezni.”

Ugyanúgy a név történetéhez kapcsolódnak annak intertextuális utalásai, amelyek akár egy vagy több mű vagy akár egy egész kulturális hagyo-

²³ Bombitz Attila, 1997, i.m.

²⁴ Itt egy Barthesnak tulajdonított, immár közkeletű meghatározásra szeretnék reflektálni. Metafizikai megalapozottságú gondolkodásunk lepleződik le abban a kijelentésben, hogy „a szerző egy isten, akinek származási helye a jelentetben van.”

mány folytonosságába helyezik. Csokonai Lili neve a magyar irodalom egyik legendás szerelmi történetét idézheti fel, ami Csokonai Vitéz Mihály Lillához írt szerelmes verseiből szövődik össze. Psyché neve kulturálisan annyira terhelt, hogy az asszociációs mező, amit megnyit, a görög mitológiától a modern humán tudományokig is ki tud terjedni; „tekinthető úgy, mint egy XVIII. századvégi magyar arisztokrata család klasszicista-preromantikus affektációja, teljes korrajzi hitelességgel, de úgy is, mint az antik mitológia szerinti szerelem női (sőt, szűz-) princípiumának képe, szemben a férfival (Erész és Pszühké); ezen túl azonban a legáltalánosabban elfogadott emberi lényeg, a lélek jele is, úgy, ahogy még Baudelaire használja, de már az újabbkeletű pszichéé is, amely a modern lélektan (pszichológia, pszichoanalitika) s vele a modern irodalom tárgyát és alanyát adja.”²⁵

Sárbogárdi Jolán nevének szövegközi kapcsolatai körülbelül kimerülnek néhány Parti Nagy Lajos—műhöz (A test angyalának kétféle formája és az Ibusár című színdarab) való kötődéseiben, míg Fanni neve a XVIII. század egyik legelterjedtebb női keresztnevének számít, így nem érzünk benne speciális utalásokat (bár lehetőséget ad bizonyos dekonstruktív nyelvi játékokra).

A férfi szerzőnek női álnevében a férfi-nő polaritás feszültsége megszüntetve is megőrződik. A férfi, aki ugyanakkor nő is/ a nő, aki ugyanakkor férfi is, ez a gondolat máris antik mítoszokat: Hermaphroditosz és az androgünosz mítoszáat fűzi bele a nemek korlátait áthágó (szerző)nevek történeteibe. Az emberi osztatlanság mítosza, úgy, ahogy az Platónnál jelenik meg, újra és újra felidéződik a teljesség utáni vágyként. A művész mint androgün lény mítosza tovább kísért az irodalomban és általában a művészetekről való gondolkodásban. A szövegekből az emberben lakozó Másik története rakható ki végtelen variációban, aki egy maszkban vagy éppen a travesztiában mutatkozhat meg.” Egy költő olyan másik költőnek öltözik, akibe önmagát öltözteti. Az álarc és az álruha a legellentétebb megnyilatkozások teljes szabadságát biztosítja; alatta az is én vagyok, akit takar, az is, akit mutat.”²⁶

A művész Weöres Sándor így vall a benne lakozó Másikról: „talán szokatlan, hogy valaki az énjének egy-egy megvalósítatlan részét másik

²⁵ Somlyó György: Fiú-e vagy lány? Megjegyzések Weöres Sándor Psychéjéhez. Új Írás 1972/8.

²⁶ Somlyó György, i.m.

személylé sűrítse, olykor más korszakba is.(...) Ez a »pót én-kivetítés« alkalmat ad más stílus és más temperamentum megnyilvánulására, a szókincs és a mondatmegformálás más módjára: vagyis nyelvi és szellemi felfrissülésre.”²⁷ Adjunk teret itt még egy írói vallomásnak, az Esterházy Péterének: „Micsoda ösztön viheti az író, hogy kilépjen önmagából, és megpróbáljon más íróvá lenni? Talán saját elvetélt lehetőségeit akarja kiélni így: hisz mindannyian többek vagyunk, s minden íróban sok más író él azon az egyen kívül, akit az élet és körülmények kialakulni engedtek.”²⁸ Ami még izgalmasabbá teszi a kijelentést, hogy intertextuális kapcsolatot éleszt fel a jelöletlen Babits-idézettel és ezáltal még problematikusabbá teszi a „Ki beszél?” kérdését. Úgy tűnik, a nyelv vagy akár a megszólalás olyan terep, amit nem a megszólaló alakít, hanem amibe egyszerűen csak belehelyezkedik, vagy amit magára ölt, mint egy maszkot, egy szubjektumpozíciót.

A Maszkot (azaz az álruhát viselő szerzőt) érintő előítéleteink közé tartozik a megszólalás felelőtlen szabadságára való várakozás is, az az általános elképzelés, hogy az álarc mögött felelősség nélkül vállalhatjuk „valódi”, „őszinte” önmagunkat. Nyilván ilyesmit csak kívülről vetíthetünk bele egy szövegbe (számolván a fiktív szerzőséggel), mégis helyet kap a szövegközpontú kritikákban. „Értelmet kap az álnév bizonyára nem csak szellemes, napi szenzációt idéző szándéka. Az a szándék, hogy a vallomás, az író vallomása eddig soha nem tapasztalt őszinteséggel feltárhasson, ugyanakkor rejtőzködve tárgyiasodhasson is (...), ki kell hát találni Csokonai Lilit, akinek sorsa helyettünk beszél.”²⁹ — írja Nagy Sz. Péter a *Tizenhét hattyúk* fiktív szerzőjéről, és valószínűleg egyetértene Somlyó Györggyel, aki szerint az álnév célja „hogy ne kelljen arcunkat meztelenül mutogatni, és arra, hogy megmutathassuk a magunk arcát, meztelenül; arra, hogy mássá váljunk, és arra, hogy teljesen önmagunkká válhassunk.”

A jelenkori feminista kritika egyik kérdésköre a transzvesztia, vagyis az ellentétes nemek közötti átmaszkírozás. A kutatók felmérései azt mutatták ki, hogy a megkérdezett férfi transzvesztiták szerint a legnagyobb sikerélmény az átöltözésben vagy átmaszkírozásban (cross-dressing) az, amikor valaki „elmegy”, azaz hihetővé tud válni, mint a másik nem egyik

²⁷ Idézi Bata Imre, in: uő, Weöres Sándor közelében, Magvető, Bp., 1979.

²⁸ Esterházy Péter, 1988, i.m.

²⁹ Nagy Sz. Péter, 1987, i.m.

tagja. Talán itt tárgyalhatnánk azt a jelenséget, amikor az irodalmi tra(ns)zvesztiák külön erőfeszítéseket tesznek annak érdekében, hogy még inkább felkeltsék a valószerűség látszatát, és fiktív „dokumentumokat” csatolnak a főszöveghez vagy a főszövegen kívül próbálnak meg annak egy hihető (szöveg)környezetet teremteni. Weöres például gondosan megtervezi Lónyai Erzsébet (Psyché) (irodalom)történeti alakját: olyan szöveggörnyezetbe helyezi, ami más-másféleképpen kelti, és ezáltal meg is sokszorozza realitásillúziókat. A valóban létezett Ungvárnémethi Tóth László versei mellett a szemtanúk visszaemlékezései és a reális keltezésű Utószó „valódivá” avatja Psychét. Fanni valós személyként kísértett sokáig az irodalomtörténetben. Az 1843-i Kármán-bemutatásban a nagynevű kritikus, Toldy (Schedel) Ferenc, maga is reálisként fogadja el Fanni alakját, és Kármán Józsefet csak a *Fanni hagyományainak* közrebocsájtójának tekinti. A *test angyalának* és a *Tizenhét hattyúknak* fiktív szerzői a másik íróhoz (és ezáltal önmagukhoz) vagy a kiadóhoz írott leveleikkel teszik hihetőbbé magukat azáltal, hogy a szövegek közrebocsátását és egyúttal önmaguk incognitoját kéri. Fanni esetében ezt a gesztust — a hihetőség kedvéért — az életben maradt kedves teszi meg.

A szerzőség elbizonytalanítása az olvasói tudatban a beszédpozíciókat is kérdésessé teszi. Eldönthetetlen marad, hogy keresztezett nemű (cross-gendered) beszédpozícióról beszélhetünk-e, vagy az „idegen” (női) idézéséről, avagy egyáltalán nem tételezek különbséget a női/férfi beszédmódok között, azaz teljesen mindegy, hogy ki szólal meg, a nyelv szimbolikus rendje érintetlen marad. Az interpretáció bizonytalansága a beszédhelyzetek elbizonytalanításával együtt avatja a nyelv játékterévé a szövegeket. A számomra legszimpatikusabb olvasási lehetőség nyitva hagyja (legalábbis az előföltételek virtuális szintjén) az idegenség létét is, és ezáltal újabb kérdéseket nyit meg. Az idegennek (a nőinek) egy jelzetten más (férfi) megközelítése minek minősíthető: kisajátításnak (appropriation), újra feldolgozásnak (re-working), utánzásnak (imitation) avagy beszívárgásnak (infiltration)?

Az olvasásban keletkező zavar alakzatba rendeződik. „Margittay Edina még soha nem volt egymáséi.” A szöveghely grammatikai terében az egyetlen alany ellentmondásba kerül a kölcsönös névmás kettős alanyi pozíciót követelő szabályával. A logikai paradoxon a retorika szintjén oldódik föl, ahol a képzavar a deviancia leglátványosabb alakzatát, a katachrízist képezi meg. A görögül visszaélést, erőszakot jelentő katachrízis, a nyelv rendjében játssza ki egymás ellen a szabályokat, és így teljesíti

sajátos funkcióját, azaz létrehozza a nem létezőt, kitölti azt a nyelvi „hiányt”, ami a „nőinek” (lacani) helye.

„A férfi amint a nő(i)t írja” annak a mozgásnak az alakzata, amelynek során a szöveg átvált (átöltözik) a nyelv rendjéből annak szabadságába.

KÉP ÉS ÍRÁS INTERMEDIÁLIS VISZONYA
PETER GREENAWAY PÁRNAKÖNYV CÍMŰ FILMJÉBEN

„FILMJEIMET SZERETEM vitára
indító elméleti megfontolások
színterévé tenni”

Peter Greenaway

Greenaway filmművészete az intermediális kapcsolatok kiaknázása révén adódó pluralitás és az ebben rejlő önreferenciális lehetőségek természetét tekintve nemcsak filmesztétikai, hanem irodalomelméleti kérdések kereszttüzébe is állítható. Filmjei kapcsán jogosan fogalmazhatóak meg irodalomelméleti kérdések, hiszen a filmi reflexivitás vizsgálata nem történhet meg az (irodalmi) intertextualitásra vonatkozó kutatások szempontjainak figyelembevételével: „nem korlátozhatjuk az irodalmon belüli viszonyrendszerekre a szövegek közötti kapcsolatokat. Mert ugyanúgy kiterjednek az irodalmon kívüli műfajokkal és beszédstílusokkal való kapcsolatokra, mint a művészet és a kommunikáció nem diszkurzív műfajával (képzőművészet, zene, film, képregény stb.) való gyakori interszemiotikai kapcsolatokra is”¹.

Greenaway filmjei, azon túlmenően, hogy alapvetően átértelmezik a látványparadigmát, a médiumközi kapcsolatok újabb és újabb lehetőségeivel kísérleteznek. Az effajta kísérletek a médium önvizsgálatát jelentik, a közlésforma adottságaira, korlátaira, határlehetőségeire reflektálnak; az intermediális viszonyokat *expliciten tematizáló* vagy *impliciten aktualizáló* alkotások metadiszkurzív jelleget öltenek magukra². Greenaway filmjei a Linda Hutcheon-i értelemben vett „narcisztikus narráció” megvalósulásai: olyan speciális filmi eszközöket alkalmaznak, amelyek lerombolják, demisztifikálják a filmkép illúzióteremtő képességét, és stilizált, szimulákrumszerű virtuális világot teremtenek.

A *kalligráfia*, valamint a *testírás* alapötletében a film az írás és az erotikus aktus analógiáját interpretálja újra. Sei Shonagon könyvéből idézi a film:

¹ Vö. Ryszard NYCZ, *Az intertextualitás területei. Szövegek, műfajok, világok*, in HELIKON, 1993.4, 534.

² Vö. Linda HUTCHEON, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, New York – London, 1984, 154.

„Biztos vagyok benne, hogy van két dolog, ami összefügg egymással: a test és az irodalom gyönyörei”. A testírás aktusában a szövegre és a testre irányuló vágy nem választható szét. Barthes posztstrukturalista szövegeiben (*S/Z, A szöveg öröme*) a szöveg metaforikusan mint test jelenik meg: „A szövegnek emberi formája van, a szöveg egy alak, a test anagrammája?”³. Barthes bevezeti az irodalomértelmezésbe a test, az erotika asszociációs köréből származó „terminusokat”: az írás, az olvasás vágyát, az örömszöveg, gyönyörszöveg fogalmait. Greenaway filmje a „szövegtest” metaforájának tükörszimmetrikus párját aktualizálja: könyvei „testszövegek”, az emberi test hordozta műalkotások. Robert Scholes posztmodern szövegek kapcsán beszél az öntükröző regénytípus örömszerző funkciójáról, a nemi aktust pedig minden fikció ősfarmájaként tétélezi⁴. Szöveg és test, szexualitás és irodalom, erotika és írás/olvasás összekapcsolt tematizálása egyben alkalmat ad a filmnek a saját médiumával való foglalkozásra, az irodalom és film, írás és kép viszonyának újradefiniálására.

Greenaway filmje nem csupán kiindulópontként kezeli az irodalmi szöveget, hanem magát a filmi közeget értelmezi bizonyos értelemben az íráshoz hasonló konstrukcióként. Azt kívánom megvizsgálni, hogy az irodalom médiuma, tágabban pedig a más művészi közlésformák milyen metapoétikai diskurzuslehetőségeket kínálnak a filmnek, s ez milyen filmnyelvi megoldások által valósul meg Greenaway filmjében.

A műalkotás öntematizálása, a realitás illúzióját nyújtó ábrázolásmód és az ábrázolás illuzórikus voltát leleplező, a fikció hiteltelenítésével kísérletező kifejezés kettőssége nem kizárólag posztmodern sajátosság, de a „posztmodern” alkotásokban lép élő kompozíciós elvvé, és dolgoz ki változatos stratégiákat irodalomban és filmben egyaránt. A *Párnakönyv* koherens stilisztikai rendszert létrehozó filmtechnikai eszköztárat mozgósít, amely a klasszikus filmelbeszélés narratív sémáitól meglehetősen eltávolodik, így az alkalmazott filmes eljárások a mozgásba hozott intermedialis kapcsolatok összefüggésében értelmezhetőek. A *Párnakönyv* önreflexív stratégiáinak megközelítésében célszerűnek látom az összevetést a David Bordwell által „parametrikusnak”⁵ nevezett elbeszéléstípussal, amely a szűzsétől

³ Vö. Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 84.

⁴ Idézi SZERDAHELYI Zoltán, *Posztmodern kompozíciós jegyek mint egy lehetséges csoportosítás-kísérlet összevetője*, in *STUDIA POETICA* 1990.9, 181.

⁵ Vö. David BORDWELL, *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.

függetlenedő, önálló stilisztikai rendszert bont ki.

A „parametrikus narráció” összefoglaló megnevezés, amelynek nincsenek normái és konvenciói, hanem inkább rokonítható tendenciákkal rendelkező egyéni változatokkal számolhatunk. Ezen elbeszéléstípus kritériumainak figyelembevételével szeretném megvizsgálni a *Párnakönyv* stilisztikai rendszerét és sajátos „paramétereit”.

Greenaway filmjének címe egyrészt referenciálisan utal a tematizált irodalmi alkotásra, Sei Shonagon japán udvarhölgy körülbelül ezer évvel ezelőtt írt *Párnakönyvére*, másrészt deiktikus, abban az értelemben, hogy vizuális referenciája maga a „könyvvé váló” film.

Sei Shonagon könyve par excellence nem-narratív alkotás – a napló műfajához áll a legközelebb, bár nem naponkénti bejegyzéseket tartalmaz: sűrített képekben, tömör, aforisztikus kijelentésekben rögzíti, listákba rendezi a szerző élményeit –, elvileg nem szolgálhat filmi adaptáció kiindulópontjául, mivel nem beszélhetünk az irodalmi és filmi alkotás összevetését lehetővé tevő narratíváról abban az értelemben, ahogy azt Seymour Chatman meghatározza: „a narratíva egy médiumától meglehetősen független mélystruktúra, (...) egyféle szövegszervezés, amely aktualizálásra vár (regényben, filmben, mozgásművészetben stb.)”⁶. Ennek ellenére, ami mélystrukturálisan közös nevezőre hozza a rendező által kiválasztott szöveget és a film kódrendszerét, az éppen a *lajstromozás* technikája. Greenaway Sei Shonagon listáinak analogonját véli felfedezni a film előállítási technikájában. „/A rendező/ összepárosítja a képet a képpel. Godard szerint a film igazsága 24 kép egy másodpercben. Abszurd elképzelés, hogy a világról alkotott felfogásunk ebből a másodpercenkénti 24 képből táplálkozik, vagy ehhez viszonyul. Ez is egy eszköz, egy lajstromozási elv: 24 képet teszünk minden másodpercbre, hogy a mozgás látszatát keltsük”⁷.

A filmmel való találkozáskor elsőként felvetődő kérdés, hogy a japán irodalmi hagyomány inspirálta film mennyiben meríti valós hagyományból a testírás ötletét. A testírásnak nincs hagyománya a japán kultúrában, ahol az írás nagyon szigorú szabályokhoz van kötve: csakis fekete tintával fehér papírra, vízszintes felületre, függőlegesen tartott ecsettel, ami nyilván eleve kizárja a testre írás lehetőségét. Greenaway primitív kultúrákra hivatkozik,

⁶ Vö. Seymour CHATMAN, *On Narrative*, Chicago Press, London, 1978, 36.

⁷ Vö. KOVÁCS András Bálint, *Testírók. Beszélgetés Peter Greenaway-jel*, in FILMVILÁG, 1997/1, 10.

ahol ez rítusként föllelhető, kézenfekvőbb asszociáció a testre írás szubkulturális formája, a tetoválás filmben megvalósuló ötlete azonban előzmények nélküli egyéni invenció.

Greenaway forgatókönyveinek többsége spekulatív módon összeszőtt eseményhalmazt, „kvázi-történetet” bont ki, maguk a történetek másodlagosak maradnak a képi univerzum sajátosságaihoz képest. A történetek lineáris felépítését a belőlük elvonható modell, a *játék* belső szervezettsége biztosítja. A filmképek és a történetbeli események szukcesszivitása már önmagában játékteret teremt a rendezőnek, hogy explicitté tegye, játékosan-ironikusan tematizálja a filmi kifejezés lehetőségeit. Greenaway megszámozza az eseményeket, a különféle halálnemeket (*Számokba fojtva*), a bemutatott helyszíneket (*Fürdőszobák* – kisfilm) vagy a tetszhalottat megjátszani kívánó tolmács által bevett tablettákat (*Párnakönyv*). A linearitás kiemelése azonban nem zárja ki a történet önmagába való visszafordulását lehetővé tevő szimmetriát.

A *Párnakönyv* feszesen szimmetrikus felépítésű, zárt struktúrájú alkotás, amelyben bizonyos képi motívumok (például a tűz motívuma) tükörszerűen ismétlődnek. A helyszínek azonosságát, ismétlődését a film különféle technikákkal emeli ki (osztott képmezőben az azonos helyszínt ábrázoló képkivágatok egymás mellé rendelve; fekete-fehér és színes ábrázolás váltogatása mint a tér és idő különbözőségére utaló eljárás), és kiemelt módon rájátszik az azonosságokra, ismétlődésekre. A film architektonikusan megkomponált jellege a befogadhatóság körülményeit megteremtő előzetes sémákat mozgósít a nézőben. Olyan nézői előfeltevések, automatikusan beinduló elvárások teljesülnek, mint az elbeszélés ívének lezárulása (Nagiko diadalmaskodik a kiadó felett, visszaszerzi a párnakönyvet, a megszületett gyerekekkel kezdődő új élet pedig a kiadó halálának a diegézis szintjén érvényesülő, chiasztikus ellentettje). A főszereplő narrátori kommentárja következetesen végigkíséri az eseménysort, hitelt és koherenciát biztosítva a történetnek.

A film befogadójában fölmerül a gyanú, hogy a spekulatíván megkomponált történet pusztán ürügyül szolgál Greenaway számára ahhoz, hogy sajátos filmi technikák alkalmazása révén a képi jelentésszerveződés alternatíváival kísérletezzon. Greenaway a klasszikus filmi elbeszélésmód konvencionális fogásaival él (narrátori kommentár, kerettörténet, szimmetrikus szerkesztésmód), miközben rendhagyó eljárások egész sorát állítja nem-narratív funkciók szolgálatába. A filmjeire általában jellemző stilisztikai túltelítettséget a *Párnakönyv* esetében bizonyos „áldramaturgiai fogá-

sok" alkalmazása ellenpontoszza. Ilyenek a történet menetében látszólagos összefüggéseket teremtő előre- meg vissza utalások. A tűz a Nagiko életében bekövetkezett fordulatokat jelzi: „két tűz, az elutazásé és a visszatérése”, írja a párnakönyvébe. Ennek a motívumnak drámai feszültségkeltő szerepe csupán a „történetszerűség” illúziójának fenntartására korlátozódik, annál jelentősebb azonban az emblematisz jellege, a kulturális asszociációkat beindító funkciója. A könyvégetés mozzanatát a néző kultúrhisztóriai utalásként dekódolhatja, ami nincs kapcsolatban a történettel, hanem a könyv történetét építi be jelzésszerűen a konkrét történetbe (az alexandriai könyvtár pusztulására utaló elemként értelmezhetjük). A Greenaway-i konstrukcióban a képi elem jelenléte gyakran pusztán dekoratív, önmagáért való: „tűz azért van a filmben, mert a tűz képére szüksége van a rendezőnek”⁸.

A történet nem szerveződik kronologikusan. Abban a történetben, amely nem lélektanilag motivált sorsfordulatokból áll össze, hanem a metaforikus jelentésszerveződés háttéréül szolgál, a fordulatokra való utalás sematikus, elnagyolt. A *Párnakönyv* elliptikus szerkezetű, merész időkihasználásokkal él, amelyet a narrátori szöveg ível át, és amelyre a fekete-fehérről színes képre való átváltás utal. Ugyanakkor megbontja a kronológiát, és párhuzamos szerkesztéssel, a képmező felosztásával kapcsolja össze az időben egymástól távol eső eseménymozzanatok.

A könyvkötés mozzanata háromszor fordul elő a filmben. Először Nagiko apjának nyomdájában, fekete-fehér, dokumentumfilmre emlékeztető képsorban megjelenítve, másodszor a kiadónál, színesben (a két beállítást a képmező felosztásával vonatkoztatja egymásra a film), harmadszor pedig – s ez a leginkább Greenaway-re jellemző megoldás – emberi holttest bőréből készülő könyv előállításának vagyunk szemtanúi, a részletek „vérből” bemutatásával fűszerezve. Greenaway az ismétlés és a fokozás eszközeivel jeleníti meg a könyvkészítés mozzanatát, különböző technikákat variálva, különböző filmkészítési stílusokra utalva. Maga a könyv a lehető legváltozatosabb képi élményekben részesíti a filmnézőt, a konvencionális formátumú objektumtól a dekoratív írásjelekkel telerótt élő testen keresztül a halott testrészeit fölismerhetővé tevő, emberbőrből készült, leporellszerűen egybefüggő könyvlapok materialitásáig.

A spekulatív logikával megformált történet tehát az írás, a könyvké-

⁸ Vö. FORGÁCH András, *Greenaway, bőrkötésben*, in FILMVILÁG; 1997.1, 7.

szítés aktusa körül forog, a szerepek is a könyv viszonylatában fogalmazódnak meg: az író, a fordító, a kiadó, Nagiko kalligráfusai, valamint Nagiko „könyvei”, a „testet öltött” szövegek. Az írás a Nagiko testére írt, teremtményszt megidéző szöveg rituális aktusa révén mitikus összefüggésekbe helyeződik. A testre írt „inszkripció” rituális kísérőszövegének értelmében bármely írásaktus az isteni teremtés megismétlése: „amikor isten először formált agyagból embert, száját festett neki, szemet, nemi szervet. Majd mindenkire ráfestette saját nevét, hogy tulajdonosa sose felejtse el”.

A film mozgásba hozza és ugyanakkor átszemiotizálja az írással kapcsolatos kulturális sztereotípiákat. Összekapcsolja az írást az erotikával: „A fehér papír szaga olyan, mint az új szerető bőrének illata, aki váratlanul betoppan az esős kertből.(...) A tollé olyan, mint azé az örömszerző eszközé, amelynek célja sohasem kétséges”. Ennek a sztereotípiának megfelelően Nagiko egyszerre keresi az eszményi szeretőt és a testére író eszményi kalligráfust, de a film váratlanul megfordítja a szerepeket, s a férfiak bőre tölti be a papír szerepét, amelyen a nő végrehajtja a hagyományosan a férfi hatáskörébe tartozó írás aktusát. A szerepek visszájára fordulása nem merül ki ennyiben. Nagiko irodalmi affinitása, kreativitása, élet és halál titkaiba való beavatottsága férfias alkotóerővel párosul, ellenben a férfi-szerepek „lefokozottak”, a közvetítés formáira korlátozódnak. A férfi-nő szerepcsere két emblematisz jelenetben válik nyilvánvalóvá: Nagiko kereszt alakban széttárt alakja a keresztény mítoszt feminizálja, Jerome pedig, hogy visszaszerezze magának Nagikót, Shakespeare Júliájának szerepét játssza el (olyannyira „élethűen”, hogy belehal alakításába).

A film narratív felépítésének, spekulatív, asszociatív szervezettségének boncolgatása során arra a következtetésre juthatunk, hogy a narratív funkcióval rendelkező eljárások vizsgálatának kizárólag a stilisztikum kérdéseivel való összefüggésben lehet relevanciája. Hogyan minősíthető Greenaway filmje, mint képileg túlretorizált alkotás? Milyen befogadói pozíciót jelölhet ki *A Párnakönyv* narratív-képi szervezettsége? Greenaway filmjeinek explicitté tett intertextuális, más médiumokkal dialógusba lépő alkotásmódja problematikussá teszi a film dramaturgiai és technikai lehetőségeit. Valamennyi filmje azt a benyomást kelti, mintha a befogadás végső határértékeit keresné és a filmi kódrendszer átértékelésére, egyfajta totális kifejezésre törekedne, amely által szükségszerűen (ön)reflexív jelleget ölt magára. „Nem tűnik-e automatikusan túlkódoltnak minden egyes meghala-

dott műfaj, azon egyszerű oknál fogva, hogy kódolása szembeötlővé válik?”⁹.

A filmstílus leválik a szűzséről és öntörvényű rendszert hoz létre – állapítja meg David Bordwell Alain Robbe-Grillet, Alain Resnais: *Tavalay Marienbadban*, Godard *Éli az életét*, Bresson: *Zsebtolvaj* című filmjéről, és ezeknek a filmeknek a sajátosságaiból kiindulva állítja föl a „parametrikusnak” elnevezett elbeszélésmód modelljét. A David Bordwell által használt terminusokat vezetem be az elemzésbe: „A szűzsé 'dramaturgiai’, a stílus 'technikai’ folyamatként testesíti meg a filmet”¹⁰. Kérdésfelvetésem arra irányul, hogy mennyiben vonatkoztathatóak a parametrikus narráció Bordwell-féle kritériumai a *Párnakönyvre*? Megragadható-e a film stílusnak és szűzsének a klasszikus elbeszélésmódhoz viszonyítva jelentékenyen átminősülő viszonyában?

Habár Bordwellnek a stílust kidomborító, „stílusközpontú” narrációra hozott filmes példáinak mindegyike a „modern” paradigmájához kapcsolódik, ez a narrációs modell nem kötődik meghatározott iskolákhoz, korszakokhoz vagy műfajokhoz, hanem inkább egyéni rendezői teljesítményekhez, filmes iskolákba be nem sorolható alkotásokhoz.

Greenaway filmjének ebből a szempontból való vizsgálata próbára teszi a parametrikus elmélet „teherbíróképességét”, hiszen azt a kérdést veti föl, hogy ugyanazok a fogódzók állnak-e rendelkezésünkre a modernista stílus jellegzetességeinek körüljárásához, valamint a „posztmodern” jelzővel megbélyegezhető stilizációs eszközök megragadásához. A vizsgálatot annál is inkább szükségszerűnek vélem, mert az alapul szolgáló szakmunka ott ér véget, ahol a filmi stilizáció és önreflexió újabb modelljei jönnek létre.

A klasszikus elbeszélésmódtól eltérően, amelyben az alkalmazott stilisztikai sémák a szűzsésemények megszervezésének rendelődnek alá, és azok megerősítésére, valamint a befogadás irányítására szolgálnak, a parametrikus narráció „a szűzsérendszer követelményeitől eltérő sémákat terem”¹¹, a filmstílus dominánssá válik oly módon, hogy maga a szűzsé a háttérbe szorul, és szerepe csupán alapvető filmi konvenciók betartására korlátozódik. A parametrikus filmelbeszélésnek a szűzsé rendszerétől függetlenedő stilisztikai rendszere bizonyos filmtechnikai „paraméterek” kiválasztásával

⁹ Vö. Laurent JENNY, *A forma stratégiája*, in HELIKON, 1996.1-2, 27.

¹⁰Vö. BORDWELL, i.m., 63.

¹¹ Uo., 284.

operál, azokat variálja, ismétli. Bordwell a parametrikus narráció stílusbeli jellegzetességeit a zenéből származó szeriális kompozíció eljárásaival mutatja be (például elemek permutációjával létrehozott sorozatok), de a felállított kritériumok nem pusztán a szerializmus ihlette filmi kompozíciókra alkalmazhatók, mint amilyen a parametrikus narráció mérföldköveként számon tartott *Tavalý Marienbadban*. Ebben az elbeszéléstípusban a stílus motivációja nem vezethető le a film szüzsérendszeréből, hanem önmagáért való, esetenként metapoétikai funkcióval ruházódik fel, ugyanakkor a filmen belül rendszert, koherens egységet alkot.

Bordwell állítását, miszerint „a filmstílus teljes parametrikus felhasználása befogadhatatlanná teszi a művet”¹², annyiban tartom vitathatónak, amennyiben a totálisan stílusközpontú filmet csak elvi lehetőségnek látom. Ami a stílus oldalán esetleg meghaladja a befogadói kapacitást, azt a film a szüzsé redukálásával, minimalizálásával ellenpontozza.

A parametrikus film szeriális szervezettsége annak tulajdonítható, hogy többnyire néhány filmtechnikai paramétert választ ki a filmnyelvi kifejezés eszköztárából, és azokat variálja. A *Párnakönyv*nek domináns filmtechnikai eljárása a belső keretezés, amely a „kép a képben” szerkesztés meglepő változatait hozza létre. A belső keretezéssel megvalósított szimultán képszerkesztés, a képek többszöri egymásra rétegzettsége, a felosztott képmező, a képek egymásra filmezése *polifón* képi struktúrát eredményeznek. A polifónia, akár a szerializmus, a zenéből átvett és a filmi kompozícióra alkalmazható terminus. A *Párnakönyv* képi többszólamúsága szimultán befogadást igényel a néző részéről, ezt azonban csak a film többszöri megtekintése, többszöri retrospektív „újraolvasása” teheti teljessé. Greenaway szerint „egy filmet többször kell megnézni. Egy verset, egy zeneművet vagy egy regényt szokás újra megemésztetni. Szeretem azt hinni, hogy a film bonyolult, összetett mű, amely a vizuális és az audiális lehetőségek egész szókincsét használja, hogy valami végtelenszer megújíthatót alkosson”¹³.

A film és a zene mélystrukturális analógiája a ritmikai szervezettségben rejlik. A *Párnakönyv* ritmikáját az említett technikák ismétlése, variálása hozza létre, a képfelület variálása valóban nemcsak képi, hanem zenei élményt is nyújt a nézőnek. A film a belső kereteknek a képbe való ismételt beírása mellett bizonyos képeket ismét, ezáltal „újranézhetővé” tesz képi

¹² Uo. 293.

¹³ Kovács, i.m. 11.

szegmentumokat, vagy a szimmetrikus szerkesztést támasztja alá. „Ha egy filmi szegmentumot jelentéssel kívánunk feltölteni, (...) ismételnünk kell. Azonban maga az ismétlés bizonyos immanens ritmikát kölcsönöz a filmnek és a ritmika par excellence zenei vonatkozás. Bizonyos szegmentumok időbeli hossza vagy rövidsége és azok váltakozása szintén ritmikai aspektusként jelentkezik”¹⁴.

A parametrikus filmelbeszélésben a szűzsé gyakran érthető a klasszikus elbeszélésmód konvenciói szerint. Greenaway elbeszélésmódját sematizált, ritualizált mozzanatok, valamint a már említett „áldramaturgiai fogások” bevezetése jellemzi, a „cselekményt” kombinatorikusan, ismétlődő elemekből rakja össze (például a tizenhárom könyvnek a kiadóhoz való küldözgetése). Greenaway stílusa az életmű eddigi darabjainak viszonylatában „preformálnak” tekinthető, filmjeit meghatározott stilisztikai rendszer, motívumkészlet kapcsolja össze.

A parametrikus film nem szükségszerűen terheli le a nézőt a stilisztikai elemek túláradó sokaságával, a stilisztikai túlkódoltságot a kitüntetett paraméterek redundanciája ellenpontozza. Ebből a szempontból Bordwell kétféle parametrikus stratégiát különít el: a stilisztikai minimalizmust, amely esetben a rendező szűkebb műveleti sorból építkezik, valamint a stilisztikailag telített belső normát. Greenaway-re nem jellemző a stilisztikai „önmegtartóztatás”, képi univerzumának túláradó részletgazdagsága, intertextuális diszpozíciója a stiláris lehetőségek bőséges kiaknázásáról tanúskodik.

A Greenaway-i filmelbeszélés rendelkezik azokkal a sajátos paraméterekkel, amelyek a „stilisztikai konstrukció összetett és eredendően nyitott természetét”¹⁵ biztosítják. A parametrikus narrációval való összevetés sarkalatos pontjának azonban azt tartom, hogy a Greenaway-i stilisztikai konstrukció nem csupán a filmszerűség újfajta normáit kialakító filmnyelvi eszközök irányában nyitott, hanem elsősorban a más médiumok felé való orientálódás, intermedialitás jellemzi. Paradox állításként hat, hogy Greenaway a filmet az irodalom és a festészet közlésformáihoz képest másodlagosnak tekinti: „minden filmem a festészet és az irodalom formáit használja, azokból fakad vagy azokról asszociál”¹⁶. Greenaway a film

¹⁴ ERDÉLY Miklós, *A filmről*, Balassi Kiadó – Bae Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 117.

¹⁵ David BORDWELL, i.m. 297.

¹⁶ Vö. KOVÁCS, i.m. 9.

határain kívül keresi a film kifejezési lehetőségeit, olyan filmtechnikai eljárásokat dolgoz ki, amelyek által újradefiniálja magát a filmképet. Filmjei a parametrikus narráció különálló változatát képviselik: a filmnyelvi eszközök parametrikus variálása intermedialis összefüggésbe helyeződik. A Greenaway-filmek értelmezésnek ellenálló, olykor nehezen felfejthető textúrája éppen az intertextuális, intermedialis jelzésrendszereknek tudható be.

Greenaway-nél a szűzsé, maga a témaválasztás teljes mértékben alárendelődik a filmi kifejezés önreflexív tendenciáinak, a film az intertextuális, intermedialis viszonyokról szóló metadiskurzusnak tekinthető (kitüntetett példa erre a *Prospero könyvei*).

A *Párnakönyv* a kalligráfiát mint a szöveg és kép egységét létrehozó műveletet tematizálja, ami a filmnyelvi kifejezés új lehetőségeit nyújtja. A következőkben azt fogom megvizsgálni, hogy milyen eszközökkel valósítja meg a film a festészet és irodalom közlésformáival való dialógusát, abból kiindulva, hogy a film sajátos paraméterei e dialógus szolgálatába állnak.

Kép a képben

Az általános értelemben vett keretezési tevékenység annak, amit behatárol, a konstruktumjellegét, a rendszertől való különbözőségét hangsúlyozza. A műalkotás kerete – a fizikai valósággal rendelkező képkeret, a könyv fedőlapjai, a színházi előadás kezdetét és végét jelző függöny – elhatárolja a valóságot a fikciótól, és lehetővé teszi a fikció öntörvényű világának töretlen érvényesülését. A fikció közegében a keret átlátszó, érzékelhetetlen. Minden olyan eljárás, amely a konstruktumon belül a keretre irányítja a figyelmet, szétrombolja a fikció illúzióját, ontológiai törést idéz elő a konstruktum közegében.

Szűkebb értelemben, a film vonatkozásában, előre kell bocsájtanunk a film keretének a működési sajátosságát a festmény keretéhez viszonyítva. A festmény keretének ontológiailag megkülönböztető funkciója van, elválasztja a festmény belső, esztétikai terét a festményt körülvevő tértől, a recipiens tapasztalati terétől, ugyanakkor a kép belső strukturáló elemeként működik, kijelöli a kompozíció határait, és a figyelmet a kép szerkezetére irányítja. A mozivászon széleinek funkciója nem azonos a képkeret funkciójával. A film mintegy „rést üt” a valóságon, a vászon szélei annak a kétdimenziós felületnek a határait jelölik ki, amely lefedi a valóság egy darabját, a filmbeli háromdimenziós tér érzékelésének azonban nem szab határt. A vásznon érzékelt tér és mozgás szétszórja az észlelő tudat figyelmét a mozgókép széleinek hipotetikus meghosszabbításai irányába: „a keret cent-

ripetális, a mozivászon centrifugális”¹⁷. Ez (is) lehetővé teszi, hogy a mozgóképek megteremtse a valóság illúzióját – olyan törekvés, amelyet az önreflexív jellegű filmek különböző filmi megoldásokkal ellenpontosznak vagy lerombolnak. A Greenaway által alkalmazott egyik eljárás a belső keretezés, a keretnek a képbe való beillesztése, amely a *Párna* könyv kitüntetett paramétere.

A mozgóképek magával ragadja a nézőt, aki filmnézés közben semmiféle keretet nem érzékel. A keretezett kép rávitele a filmvászonra ismétli a valós keretet, megtöri a filmnézés konvencióit. A mozgóképek háromdimenziós terének percepciójába beleviszi a kétdimenziós előtér észlelését, s ezzel megbontja a filmi valóságreferencia illúzióját: „az elkeretezés perverzió, amely ironikus távlatba helyezi a filmművészetet, a festészetet, a fotográfiát mint a tekintet jogának gyakorlati formáit”¹⁸.

Greenaway a többszörös keretezés technikáját alkalmazza, több kép kivágatot helyez egymásra, folyamatosan váltakoztatja a képmező és a keretezett kép(ek) egymáshoz való viszonyát, egyik keret a másikba tűnik át – a képek állandó metamorfózisa, ritmusa adja a film képi retorikájának alapvető sajátosságát. Ez a képtechnika lerombolja a nézőnek azon előfeltevését, hogy a mozgóképek nem más, mint képek sorbarendeződése, szukcesszivitása. A képfelület felosztása, a képek párhuzamos megjelenítése megbontja a képmező hipotetikus értelemegészének nézői elvárását. A film egy képfelületen mutat be egymás után következő mozzanatokot, a beékelte kép megszakítja a képi kontinuumot. Mivel a film szerkezetét a belső keretezés technikája dominálja, több, narratív illetve (kép)retorikai funkció ruházódik rá.

Időbeli szukcesszivitás szimultán ábrázolása. A film a narráció síkjához tartozó képeket helyezi egymásra, illetve egymás mellé egy vagy több keretben. Az egyidejűség érzetét megteremtő hagyományos filmi eszközökhöz képest (osztott képmező, párhuzamos montázs) Greenaway ezzel a technikával az idő filmbeli ábrázolásának új lehetőségét kínálja. „Egyik frusztrációm a filmmel kapcsolatban az, hogy reménytelen a szimultaneitás ábrázolása(...) Találni egy kifejezési módot a rétegzettségre, mint amilyen egyik jelenetnek a másikkra tétele, jelentős esélyt adna a szimultaneitás

¹⁷ Vö. André BAZIN, *Mi a film?*, Osiris, Budapest, 1995, 148.

¹⁸ Vö. Pascal BONITZER, „Elkeretezés” In: *METROPOLIS*, 1997. 3., 47.

érzetének megteremtésére”¹⁹. A középkori festészetre jellemző az események különböző pillanatainak ábrázolásával az időbeli történés egy képben való összevonása. Minden médium kísérletet tesz saját kifejezésbeli korlátainak leküzdésére, ez a többletigény Greenaway-nél erőteljes kifejezésre jut.

Térbeli egymásmellettiesség megjelenítése. Az egyik beállításban, míg a háttérret alkotó mezőben a férj Nagiko általi elcsábítását látjuk, a képmező sarkában az elkeretezés a szomszéd szobában éneklő feleség arcát jeleníti meg. Greenaway-nél a tér elrendezésének különböző technikáival találkozunk: *A szakács, a tolvaj, a felesége meg annak szeretője* című filmben a szomszédos termék más-más alapszínűek, a *Prospero könyveiben* két egymásra vetített kép mutat egy bizonyos jelenetet két különböző nézőpontból.

Montázs-szerep. A belső kép kimetsz a képmezőből egy részt. A klasszikus filmelbeszélés, az eisensteini montázs a „pars pro toto” viszony kifejezését például premier plán és totál plán váltogatásával oldaná meg.

Festmény-imitációt létrehozó keretezés. Greenaway gyakran alkalmazott eljárása a festményt imitáló állóképek szerkesztése. Ez történhet konkrét festményekre való utalásként, burkolt stílusimitációként vagy távoli reminiscenciaként. *A szakács, a tolvaj, a felesége meg annak szeretője* francia házi festmények világát idézi, a *Számokba fojtva* képi ötletei a XIX. századi angol festészetből származnak, a *Prospero könyveiben* egy-egy képkompozíció a barokk csendélet műfajára utal. Az intermedialis utalásrendszer burkolt formája rejtvénytyszerűen működik, a befogadónak mozgósítania kell műveltséganyagát ahhoz, hogy megfejtse a filmek képi idézeteit.

A *Párnakönyv* egyik képkompozícióra utaló beállítása nem kényszeríti a befogadót ezen erőfeszítés megtételére, ugyanis megjelenik a képmezőben, ráfilmezéssel, keretezéssel, a jelenet által idézett kép. A szeretkezési jelenet állóképszerű beállításairól van szó, amelyek japán erotikus metszeteket imitálnak. A film ehhez kapcsolódó kommentárja – „a valóság a történelem utánzata” – kiegészül azzal a tétellel, hogy a filmben ábrázolt valóság nem más, mint az imitáció imitációja, „az illusztráció illusztrációja”²⁰. Greenaway kifejezésmódja ezen a ponton meglehetősen redundánsnak tűnik. A szimultán totalításra törekvő rendezői koncepció mindezekelőtt azt tartja szem előtt, hogy „a filmi kifejezésnek a mindenről egy-

¹⁹ Vö. Joshua CODY–Peter GREENAWAY, *Interview With Filmmaker, Prospero's Cell, Net, 1994*, 8.

²⁰ Uo. 5.

szerre való beszédnek kell lennie”²¹.

A keretezés-technika kilapítja a filmképet, a képkivágat kétdimenziós síkját hangsúlyozza, a mozgóképet a festészettel rokonítja (a szóban forgó film esetében nemcsak a festészettel, hanem a könyv lapjainak kétdimenziós voltával is). A kétdimenziós hatást erősíti föl a kilencven fokos kameraszögéből történő filmezéssel elért merőleges nézői látószög, amely gyakrabban érvényesül a képek szemlélésekor, mint filmnézéskor. Greenaway azt kívánja a nézőtől, hogy amennyire a képek gyors váltogatása lehetővé teszi, figyeljen a részletekre és a kompozícióra is, amelyben elrendezi őket. Ez a beállítás inkább a képzőművészetek befogadói viszonyulására jellemző, mint a filmére.

A *Párnakönyv*ben érvényesülő keretezés-technika több funkciót lát el, amelyek vagy a filmi elbeszélés szolgálatába állnak, vagy attól függetlenül pusztán stilisztikai motivációval rendelkeznek. A mozgóképbe beírt keretek nem határolják el az elbeszélt történet sor képeit az irodalmi *Párnakönyv* fiktív képvilágától. A narráció síkjához tartozó képek és az asszociatív képi elemek keretben és kereten kívül váltogatják egymást, elmosva a határt narratív és nem-narratív között, miközben figyelmeztetnek, hogy a film nem koherens virtuális valóságot teremt, hanem *elsősorban képeket*.

Az írás mint a kép metapoétikai lehetősége

A *Párnakönyv* az ekphraszisz klasszikus műfaját idéző fordítási, leképezési kísérlet szöveg és kép között. Közhelynek számít, hogy a film „szintetikus művészet”, Greenaway filmjeiben azonban a szintézis átinterpretált formáival találkozunk. Filmjei nem „magukba olvasztják” más művészeti ágak kódrendszereit, hanem dialógust kezdeményeznek e kódrendszerekkel, miközben felülvizsgálják a film kifejezéslehetőségeit.

A *Párnakönyv* nemcsak metaszinten „fordít”. A film témájává teszi a fordítást, szűkebb értelemben is és úgy is, mint tágran értelmezett interkulturális jelenséget. A film a kultúrák érintkezési pontjaira helyezi a történetet: Nagiko kínai-japán keverék, mindkét kultúrához tartozik, a kiadó nyugati könyvesboltot tart fenn Japánban, a tolmács hat nyelvből fordít. Az interperszonális kommunikációt, a könyvek létmódját plurális nyelvi horizont határozza meg. Nagiko testén különböző nyelvű szövegek találkoznak, latin ábécé és angol nyelvű imaszöveg, japán mítosztöredék és

²¹ Vö. ERDÉLY, i.m., 126.

környezetvédelmi felhívás; ebben a bábeli zűrzavarban egyre kevésbé lesz fontos a szövegek kulturális „hovatartozása”, jelentése, az ezerféle szöveg „szétírja” a testet. Erre utal a narrátori kommentár is az egyik jelenet kapcsán: „/Jerome/ soknyelvű írásától útjelzőnek éreztem magam, amely kelet, nyugat, észak és dél felé mutat”. Nagiko testén úgy jelenik meg az írás, mintha vetítógép és vetítővászon között állna, és rávetülnének az írásjelek. Ezen a ponton a filmezés látszólag ugyanúgy egy élő test közbeiktatásával történik, mint a testírás esetében. A tolmács, mint köztes szereplő, Nagiko és a kiadó között közvetít. Utalás történik a filmben a japán írásmódok közötti fordításra is: az egyik szereplő üzenetét a „kevésbé írástudók” által használt írásformában, képirással közvetíti.

Úgy vélem, hogy az interkulturális közvetítés és a nyelvi különbözőségek iránti érdeklődésben Greenawayt szintén a totalitásigény motiválja, arra törekszik, hogy a kulturális másság nyújtotta differenciált képi asszociációkat egymás mellé rendelje. Ez az alkotásmód derridai értelemben „disszeminalja” a jelentést, szétszórja a néző figyelmét, aki Nagikóhoz hasonlóan minden irányba mutató útjelzőként áll a rázúduló képi élmények, információk sokféleségében, anélkül, hogy megtalálná az intertextuális mező referenciapontjait.

Kép vagy írás?

A kalligráfiának – amely a hangsúlyt az írás képére, a forma esztétikumára veti – nem csupán ebben a filmben van kiemelt jelentősége, hanem a *Prospero könyve*iben is: A viharból idézett szövegrészletek reneszánsz stílust imitáló, kalligrafikus kézírással jelennek meg.

Kibédi Varga Áron megállapítása szerint „a kalligráfia szó és kép összeolvadásának legtisztább és legszélsőségesebb esete, mert benne eldönthetetlen, vajon a betű vált-e képpé, vagy a kép betűvé”²². A *Párnakönyv*-ben a kalligrafikus írás képszerűségét fokozza, hogy a nem kínai vagy japán néző „kibetűzhetetlen”, dekódolhatatlan, csakis vizuálisan ható írásmóddal áll szemben. A kalligráfia, amely az írást és a képet szintetikus, szinesztetikus egységbe hozza, Greenaway törekvéseit illusztrálja: „Legtöbb filmem, úgy gondolom, ezzel a különbséggel kínlódik, ami a nyugati kultúrában fennáll, ezzel a szakadással szöveg és kép között, és a mozi remény-

²² Vö. KIBÉDI Varga Áron, A szó-és -kép viszonyok leírásának ismérvei. In: BACSÓ Béla (szerk): *Kép, fenomen, valóság*, Kijárat, Budapest, 1997, 304.

beli képességével, hogy egyesíti őket”²³. Az írás elsősorban mint vizuális lehetőség áll Greenaway érdeklődésének fókuszában, sokkal inkább foglalkoztatja a betűtípusok variációja nyújtotta képi élmény, mint a jelölt tartalmak. Írás és kép a keretek váltakozásának szüntelen játékában áttűnik egymásba, palimpszesztusszerűen tevődik egymásra.

A *Párnakönyv*ben írás és kép egyenértékűsödik, több értelemben is. Az irodalmi *Párnakönyv* benyomásokat, de elsősorban képeket gyűjt és lajstromoz: „lilaakác bimbója”, „hófödte park”, „udvarhölgyek karmazsinba öltözve”, „egy szép gyermek, amint epret eszik”. A film, a *kalligramm* műfajára emlékeztetve, hozzáilleszti a szöveghez ezeket a képeket. A kalligramm tautologikus műfaj Foucault szerint: „a szöveggel elmondhatja azt, amit a rajz megjelenítően ábrázol, egyszerre próbál meg ábrázolni és közölni, utánozni és jelezni, nézni és olvasni, reprodukálni és artikulálni, megmutatni és megnevezni. Az egyik oldalról alfabetizálja az ideogrammat, elkülönült betűkkel népesíti be, s ezzel szóra bírja a folytonos vonalak némaságát. A másik oldalról az írást olyan térben rendezi el, amelyre többé nem a papír fehér közömbössége, tehetetlen nyitottsága lesz jellemző; arra kényszeríti, hogy a forma törvényeinek is engedelmesskedjen”²⁴. A képi és az írott szöveg egymásra, egymásba íródik, a határok elmosódnak, egy filmbeli utalás megfogalmazza a szó és kép közötti „tökéletes fordítás” imperatívuszát: „az »eső« szó hulljon, mint az eső, a »füst« szó szálljon, mint a füst”.

Írás és kép filmbeli szimultán megjelenítése ugyancsak tautologikusnak minősül, a befogadó egyszerre nézője is és olvasója is annak, ami ugyanazt állítja. Kalligráfia és kalligramm – mindkettő a szöveg és kép szintetikus egységét artikulálja. Kép és szöveg egymásbajátszása kétirányú jelenség: a szöveg képi megjelenítése hangsúlyozódik (kalligráfia), a kép pedig szöveggént funkcionál (a filmképet kétdimenzióssá tevő technikák a könyv lapjaihoz hasonlatos konstrukciót hoznak létre). Ezt a benyomást keltik a betűkkel telerótt lapból formált háttérdiszletek, az írásjeleket tükröző tükrök, az írás falakra rávetített, hullámzó körvonalai, a képkivágás szélein lévő írásjelek, amelyek a filmszalag perforációira emlékeztetnek. A tematizált párnakönyv filmképekben jelenítődik meg, a filmkép a könyv lapját imitálja, a nézői és olvasói pozíció folytonosan egymásba „konvertálódik”.

Greenawayt a könyvkészítés, a könyv materialitása foglalkoztatja. A

²³ Vö. Joshua CODY–Peter GREENAWAY, i.m. 9.

²⁴ Vö. Michel FOUCAULT, *Ez nem pipa*, in ATHENAEUM, 1993.4, I. kötet, 144.

könyv előállításának megjelenítése a képek egymásra filmezésének technikájával történik – a filmkép, miközben a könyv lapjainak egymásra helyezését ábrázolja, maga is a könyv lapjaihoz válik hasonlatossá (jellegzetesen Greenaway-i metafikciós csavar: a képi jelentés és a jelölés módja metaforikusan összekapcsolódik).

A könyv Greenaway monomániásan ismételt képi motívuma. A könyv vizualizációja lehetővé teszi a fikció világának, a film virtuális univerzumának artefaktumként való kínálását: nyitott könyv a képkivágaton belül keretként működik, a háttér képfelületétől eltérő képeket tesz láthatóvá, leleplezve mindenfajta illúziót, amely a filmi valószerűségre, az elbeszélte történet egysíkúságára vagy a képkivágat értelemegységére vonatkozik.

Előszó a filmhez

A *Párnakönyv* 1995-ben készült, és ha a számoknak Greenaway-i fontosságot tulajdonítunk, akkor talán nem véletlen, hogy a filmtörténet századik évében. Greenaway szerint a filmnek még nem sikerült igazi „szókincsét” megteremtenie, hiszen nem bír megszabadulni attól az elvárástól, amely a filmet a valóságközvetítés eszközének tekint. Greenaway szerint a valóság fotografikus reprezentációja elszegényíti a mozit, mert ugyanazt mutatja, amit a valóságban tapasztalunk²⁵. A film igazi feladata, hogy a valóság illúzióját leromboló filmnyelvet dolgozzon ki, amely lehetővé teszi, hogy a képeket ne a valóság darabjaiként, hanem mesterséges konstrukciókként ésszeljük.

A *Párnakönyv* a kalligráfiát, mint az írás és kép ötvözetét, a film metaforájává változtatja²⁶. A „filmkalligráfia” a stilizációt, a kép felületi gazdagságát, ornamentális retorikáját jelenti, valamint azt, hogy a filmkép kétdimenziós felület, amely felszámolja az ábrázolás illuzórikus terének prioritását. A film a hangsúlyt az írás aktusára veti. Magáról a jelalkotásról szól, a jelölés szemiotikai aktusa köré épül. A Greenaway-i kép, akár a kalligrafikus írásjel, a jelölt helyett a jelölőre irányítja a figyelmet.

Greenaway egyfelől mítoszokat rombol, másfelől mítoszokat épít. Az írás hordozó közegeként funkcionáló, szabálytalan emberalakok megjelení-

²⁵ Vö. Peter GREENAWAY, *Láttunk-e már valójában filmet?*, in Magyar Lettre Internationale, 1997.27, 58.

²⁶ „Greenaway filmje a film testére filmmel írt film, a film hasára, hátára, tomporára, nyelvére, ujjközeire írt filmkalligráfia” Vö. FORGÁCH, i.m., 8.

tése de-erotizálja a testet, a szereplők a jelölés folyamatában jelölőkké, írásjelekké és jelhordozóvá dekonstruált szubjektumok.

A filmnek Greenaway elképzelésében a szimultaneitás kifejezésére kell törekednie, amely a film lehetőségeinek, korlátainak és ugyanakkor a néző „vizuális kompetenciájának” próbára tételét jelenti, hiszen a töredékek egymásba építése, a képek egymásra való kopírozása állandó „készenléti állapotot” követel a néző részéről. Filmjei plurális textúrájának fölfejtésében az intermediális kapcsolatokat figyelembe vevő és feltáró olvasat vezethet a legtovább.

Greenaway nem tartozik azok közé, akik általában a művészet vagy éppen a film formáinak kimerülését jósolják. Szerinte még nem született igazi film, ellenkezőleg, a filmtörténetnek új fejezete ígérkezik. Ami eddig volt, az csak „előszó a filmhez”.

A *Párnakönyv* jelölné ki az új filmtörténeti korszak határát?

Csapi Attila

A FORTISSIMO-ÜGY TÉTJE
(AZ IRODALOM AUTOPOIÉZISÉNEK KÉRDÉSEI)

*„Ő az az Isten, aki beszél követőihez/fiaihoz,
az ő »népéhez« (...) Ez a hang inherens
módon jelentés nélküli, értelmetlen, sőt olyan
negatív gesztus, mely az Isten rosszindulatú
és kérlelhetetlen dühét fejezi ki...”*
(Slavoj Žižek: „A nagy Másik nem létezik”)

„A süket Istenét!”
(Babits Mihály: Fortissimo)

1.

A *Nyugat* 1917. március 1-én megjelent száma közölte Babits *Fortissimo* című versét. Ugyanaznap meg is született az a másnaptól, március 2-ától hatályos ügyészégi végzés, amely a lap lefoglalására és a költő perbefogására vonatkozik. Kevésbé tudott az a tény, amit Babits jóval később egy interjúban közöl (legalábbis a szélesebb nyilvánosság előtt), hogy a följelentést az a Rákosi Jenő tette,¹ aki Dunántúli álnéven írva kirobantotta azt a hosszú sajtóvitát, amely Babits egy korábbi verse - a *Játszottam a kezével* c. vers - körül forgott. Rákosi vádja a hazának és szent szimbólumainak meggyalázása volt. A vers nem tűnik jelentősnek, inkább csak ürügy volt a vitára, amely gyorsan világnézeti kérdésekig kiszélesedett², majd elenyészett; mondhatnánk: a háborús helyzet termelte ki, megnyitva az utat az akkor még kevésbé heves indulatok előtt. A vitában írók és újságírók, intézmények, a legkülönbözőbb fórumok képviseltették magukat, de az ellentéteket szervező fő tengely mindvégig a konzervatív kritika és az új irodalom szembenállása maradt.³

Ebből a szemszögből nézve más színben tűnik fel a *Nyugat* lefoglalása

¹ Élet, 1918. november 24., Boros Ferenc: Beszélgetések Babits Mihállyal.

² Rákosi például a november 9-i cikkében már kifejezetten világnézetek összeütközésének tartja a világháborút.

³ Ennek a vitának az anyagát foglalja össze A vádlott: Babits Mihály c. kötet. Universitas Kiadó, Budapest, 1996.

és Babits perbefogása is. Mintha folytatása lenne egy korábbi, lezáratlanul maradt ügynek — irodalmi folyamatnak. Ez összefüggést világít meg a két folyamat között. Az első esetben, amely csak egy sajtóper volt, szimbólumok értelmezése és helyesen értése volt a tét, és az ehhez kapcsolódó társadalmi szinten jelentőssé vált erkölcsi kérdések. Úgy is fogalmazhatnánk, anélkül, hogy ennek a vitának az értelmezésébe jobban belemennénk, hogy az egy bizonyos sajtónyelvi retorika kódrendszerében szentnek tartott szimbólumok⁴ a háborús helyzetben próbára tett társadalmi és így az egyéni biztonság biztosítóiként szolgáltak, vagy ennek a harctéren összetartott rendnek és biztonságnak a szimbólumaiként – vagyis szimbólumként értett jelölőiként — funkcionáltak. Babits ebből a szempontból vagy lázadó, aki összeomlással fenyegeti ezt a rendet, vagy pusztán „tiszteletlen”, de ebben az esetben tiszteltlensége a fronton harcolókra száll, akik viszont maguk a biztonság letéteményesei.⁵

Ez az ügy tehát elcsitult, azonban később újabb formában támadt fel újra, a *Fortissimo* kapcsán. A kérdéskör egy meghatározott sajtó és politikai retorika kódjai által fogalmaztatott meg, ennek folytonosságát az újságíró Rákosi személye jelenti⁶, bár a vád képviselője itt már egy más fórum — társadalmi alrendszer⁷ — és az általa legitimált nyelvhasználat.

A megfogalmazás már előre jelzi a *Fortissimo* által felvetett kérdések megközelítésének módját. Azzal, hogy a vers egy jogi procedura kiindulópontjául szolgált, megteremtett egy másik kontextust, amelyben értelmezhetővé vált, és ez az újonnan kialakult interpretációs mező már csupán annyiban kapcsolódik a fent említett korábbi események által implikált

⁴ Természetesen ez a retorika felhasznál számottevő tradícióval rendelkező szimbólumokat, azonban ezek a szimbólumok pusztán nyelvi eszközökké, tehát jelölökké válnak ebben a nyelvhasználatban. Babits cinikus attitűdjéről pedig megállapítható, hogy pontosan ezekre alapozódik. Egy „csúsztatás” révén - amit nevezhetünk ideológiainak is - azonosítódnak ezek a tradicionálisan értett szimbólumokkal.

⁵ Mindkét vád hangot kap a vitában, az első típusú Babitsot, mint tanárt támadja, míg a másik inkább a szimbólumok közvetlen értelmezése körül forgott.

⁶ Rákosi időnként kifejezetten hazaárulóként bélyegzi meg a „Nyugat”-os, „Holnap”-os és „adysta” irodalmat. Egy ezt szemére hányó cikkre válaszolva írja: „Én egy hazaáruló tanárt sem fedeztem föl eddig. Ha tudnék valahol egy hazaárulót, akár tanárt, akár mást, egy pillanatig sem késlekedném, hanem azon nyomban az ügyészség kezére adnám.” Budapesti Hírlap 1915. november 9.

⁷ A luhmanni szociológia értelmében.

mezőhöz, amennyiben az ott felmerült problematika érvényes az újabbra is. Ez itt már jóval áttételesebben és kevésbé reflektáltan jelenik meg. Magyarázhatja ezt az a tény, hogy ebben az esetben már jóval komolyabb tét forgott kockán, mind a per és a sajtóhadjárat szimbolikus hozadékát, mind pedig a folyamatban érintett intézmények tradicionális súlyát és az eseményeket tekintve.⁸ Ezzel függhet össze a közvélemény meglehetősen tartózkodása és a sajtó-gépezet megkésett reflexiója is. A *Világ* március 3-i száma rövid közleményben számol be a folyóirat lefoglalásáról, Hatvany a *Pesti Napló*-ban ötödikén és hetedikén megjelent cikkeiben kel Babits és a *Nyugat* védelmére. Első írásában, *Az elkobzott kobozban* már korholja a többi lapot, és a hallgatást a folyóiratot sújtó bojkottként értelmezi. A sajtóhadjárat — ahogy Rába György nevezi — azonban csak március huszadikán indult meg. Nem is lehet ezt tulajdonképpen valódi sajtóhadjáratnak nevezni, hiszen alig pár cikkről van szó, amelyek Babitsot és a *Nyugatot* támadják. Ezek fontos momentumokat tartalmaznak az irodalom autonómiájáról szóló, nem minden esetben reflektált elképzelésekre vonatkozóan.

A sajtóvita fő témája ugyanis a *Világ* közlésétől kezdve ez lett, ahogy a cikkben olvashatjuk: „Úgy látszik, már a költészet, a *tiszta irodalom* is a cenzúra rostájába kerül! Mind sűrűbb jelek vallanak arra, hogy *klerikális elfogultságok* környékezik meg az irodalmat is.” [kiem. Cs. A.] Két dolgot fontos kiemelni ebből. Egyrészt a *tiszta irodalom* kifejezést, aminek az „igazi (...) nemes, sebezhetetlen” költészet lesz a megfelelője, ezzel szembe a kurzívval szedett jogi terminust, a *vallásellenes izgatást* állítják. Az értelmezés szerint tehát a *tiszta irodalom* a jogi terminológia eszközeivel nem ragadható meg (sebezhetetlen), ha mégis ez történik, akkor az nem pusztán tévedés lesz, hanem egy önmagát leleplező „konfiskáció”, amit a *tiszta irodalom* képviselői pusztán „szomorú rezignációval” nézhetnek. Önmagában nincs eszköze az irodalomnak, hogy szembeszálljon a jogi diskurzussal. A másik kiemelő kifejezés a cikkből az ellenfél megnevezése, a jogi terminológiába burkolódzó *klerikális elfogultságokra* vonatkozik. A következőkben ilyen nyíltan megfogalmazott álláspontok elvértve fordulnak elő, esetleg csak az említett cikkekre történő utalásképpen. A sajtóban lezajló vita ennek a cikknek a folytatását jelenti, az itt felvetett szempontok tovább-

⁸ Természetesen világosan kell látnunk azt is, hogy ez a tét - mint rámutatunk majd: az irodalom autonómiája - csak bizonyos szempontok felől nézve lesz jelentős.

gondolásával, különböző világnézetű és más politikai álláspontot képviselő újságírók tollából.

A *Fortissimo* által megnyitott értelmezési mezőben a szövegek és a beszédmódok egy más, az irodalmitól teljesen eltérő típusa is markánsan képviselteti magát, mégpedig a bírósági végzések és az ezekben megidézett törvények szövegei. Ezekben éppúgy megfogalmazódik valamilyen módon a fenti problematika, a felvetett kérdésekre ez a beszédmód szintén rendelkezik potenciális válaszokkal. A nézőpontok különbözősége természetesen itt is jelentősen dominálni fog a későbbi interpretációkat tekintve, például a vád és a védelem beszédének különbségeiről szólva. Az ügyészési végzés *vallás elleni sajtóvétséget* állapított meg, a folyóirat lefoglalását pedig *közbotrány okozására* alkalmas tartalma miatt rendelte el. Itt az irodalomról nincsen szó tehát, jogi úton csak annak intézményrendszere (a sajtó)⁹ válik támadhatóvá. Felmerül azonban egy újabb fogalom, a vallásé. Ezzel a *Világ* cikke nem foglalkozik, pusztán klerikális elfogultságot említ, a további sajtó-megnyilatkozások pedig a fentebb már említett csúsztatásokkal használják ezt a fogalmat.¹⁰ Az ügy kapcsán szóba kerülő 190.§ és 171.§ azonban árulkodó lehet a tárgyunkra nézve. Érdeemes talán idézni ezeket:

190.§. Aki a 171.§.-ban meghatározott módon Isten ellen intézett gyalázó kifejezések által közbotrányt okoz, aki az állam által elismert vallás szertartását erőszakkal megakadályozza, vagy megzavarja, vétséget követ el (...).

171.§. Aki valamely gyülekezeten nyilvánosan, szóval, vagy aki nyomtatvány, irat, képes ábrázolat terjesztése, vagy közszemlére kiállítása által, büntett vagy vétség elkövetésére egyenesen felhív, ha a büntett vagy vétség elkövetetett mint felbújtó büntetendő. (...)¹¹

A vallás: az állam által elismert vallás. Az Isten elleni vétség pedig ismét csak valamely *hivatalosan* kezelhető „gyülekezeten nyilvánosan” lehetséges. A jog tehát nem tud mit kezdeni olyan — mondhatni metafizikus —

⁹ Itt persze kérdésként merülhet föl a napisajtó szerepe az irodalomban, de tárgyunk szempontjából ez most kevésbé jelentős.

¹⁰ ld. 1. lábjegyzet

¹¹ 1878:V.tc. in: A vádlott: egy Babits vers, 25.

fogalmakkal, mint tiszta irodalom vagy vallás, azaz másképpen fogalmazva: ennek a beszédmódnak a szabályai szerint ilyen kategóriák nem léteznek, csak azok a társadalmi és intézményes formák, amelyekben számára testet öltenek.

Van azonban a *Fortissimo* interpretációs mezőjébe kerülő szövegeknek egy olyan rétege is, amely talán közelebb áll a „tiszta irodalom” eszméjéhez. Ide tartoznak például azok a versek, amiket Rába a *Fortissimo* elemzése kapcsán említ. Ez három, 1916-ban különböző antológiákban megjelent Babits-vers. Közös vonásuk, hogy mindhárom antológia valamilyen módon a háború eszméje mellett kifejtett propaganda szolgálatában állt.¹² A *Miatyánk* és a *Húsvét előtt* már tematizálja a *Fortissimo* problematikáját, és ez a sorrend egyben fejlődési ívet is megrajzol, láthatjuk, hogyan radikalizálódik a gondolat. A *Miatyánk* az ima szövegére rájátszva mintegy azt mutatja meg, hogy lehet még imádkozni, és azt is, hogy milyen módon. Így átírja a tradicionális vallási értelmet, de nem szubjektivizálja, hanem egy más — háborús — közösségi kontextusba helyezi. A *Fortissimo* felől olvasva ez a gesztus legalábbis groteszknek tűnik. A *Húsvét előtt* pedig kimondottan a békét követeli. Ez a vers is egy vallási fogalomnak (már radikálisabb) aktualizálására épül. A *Fortissimo* pedig eljut az aktualitás olyan motivációjához, amely úgy radikalizálja az ima (mint irodalmi műfaj) szövegét, hogy az vállalja Isten, azaz saját legitimitása garanciájának tagadását.

Egy másik irodalmi szövegcsoporthoz, amely a *Fortissimo*hoz kapcsolható, azoknak a szövegnek a csoportja, amiket Babits az *Istenkáromlás* című írásában idéz. Ez az írás műfaját tekintve nehezen meghatározható, így az a társadalmi alrendszer sem körvonalazható, amely beszédmódjának szabályai szerint pontosan értelmezhetővé válna. Egyrészt: esszé — irodalmi műfaj, ugyanakkor zseniálisan felépített védőbeszéd is (pár nappal az ügyészségi végzés után született) — jogi műfaj (Babits védője minden bizonnyal fel is használta az érveit), sőt Babits meg akarta jelentetni a sajtóban is, bár erről — nyilvánvalóan a botránytól tartva — lebeszéltek.¹³ Ez a szöveg, amely maga mindhárom eddig említett csoporthoz sorolható (csak a szerző neve, mint fétis kapcsolja az irodalmi beszédhez) megidéz egy olyan hagyományt, amely legitimálja az istenkáromlást, vagyis a

¹² Szabolcska Mihály: Háborús versek könyve (*Miatyánk*); Gyulai Ágost: Háborús anthológia (*Fiatl katona*); Érdekes Újság: Énekek nagy időkben (*Húsvét előtt*)

¹³ Rába György véleménye ez. Fenyő Miksa szerint lehet, hogy el is hangzott a tárgyaláson.

hagyomány által értelmezett istenkáromlást az irodalmi beszédben. Így kerül be az értelmezési mezőbe Jób könyve, a 22. zsoltár, Goethe, Petőfi, Arany és Vörösmarty. Babits megvédi versének létjogosultságát egy irodalmi tradícióra hivatkozva, azonban kétségtelenül érintetlenül hagyja a vád jogi terminológiában megfogalmazott pontjait, amelyek *sajtó útján elkövetett vallás elleni vétekről* szólnak.

Az eddig idézett szövegekről vagyis szövegtípusokról tett megállapításokat összegezve elmondható, hogy az ezek közötti különbségek világosan visszavezethetők társadalmi, politikai és az ebből fakadóan különböző beszédmódokat művelő intézmények közötti különbségekre. Egyes esetekben az innen eredeztethető különbségek kifejezetten alapvető, a konszenzushoz adott esetben nélkülözhetetlen dolgokat is érintenek. Továbbá: ezek a különbségek nem reflektáltak, hanem még inkább egy hatalmi retorika szerint alakulnak. A szövegek közötti különbözőségek, azonban több tengely mentén is szerveződnek, amelyek közül csak az egyik ragadható meg az érintett intézmények különböző beszédmódjaival. A kommunikációk összeférhetetlenségének egy további dimenziója éppen az említett hatalmi retorika jelenlétének tudható be. (Idetartoznak azok az ideologikusnak nevezhető csúsztatások a különböző beszédekben, amelyek például elfedtetten hagyják a kommunikációs zavarokat, és jelölökké alakítják a szent szimbólumokat.) Mindezek után már egészen másképp értékelődik az a triviális megfigyelés, hogy itt értelmezések, interpretációk csatájáról van szó. Maga Babits is reflektál erre védőbeszédében: „...mindkét vád valószínűleg tévedés, mely műveim *figyelmetlen olvasásából*, vagy *helytelen értelmezéséből* származik.” [kiem. Cs. A.] A *Fortissimo* olyan intertextuális erőforrásokat nyitott meg, amelyek a korabeli irodalomban működésbe hozták a szövegek és interpretációk legkülönbözőbb típusait. Ez a vers tehát önmagában példázza a diskurzuselméletek azon felismerését, amely a szövegeket összetett és mesterségesen lezárt diszperz egységekként értelmezi, és ilyen értelemben beszél a mindig különböző diskurzusok kijelentéseiből álló és már pusztán létezésével is folyvást intertextualitásra, illetve interdiskurzivitásra utaló szöveg pluralitásáról, így az szükségszerűen nem juthat identitáshoz egyetlen értelmezésben sem. Az adott szöveg és így az értelmező rendelkezésére is minden pillanatban a lehetőségek végtelen színskálája áll.

A dolgozat célja azonban nem az, hogy ezt a felismerést a Babits-versen keresztül illusztráljam, a fent jelzett problematika sem erre utal. Ezen tovább kell lépni, hiszen mindezek a belátások a vers kapcsán kirobbant

vitákban felismeretlenül maradnak. A fentebb említett mozzanatok, amelyek kapcsolatban állnak ezzel a látszólag éppúgy szükségszerű elfedettséggel, most másképp megfogalmazva: a vita minden szereplőjét arra készítette valami, hogy mindezek ellenére mégis olyan identikus jelentéssel ruházza fel a szövegeket (a verstől kezdve a cikkeken és a törvényeken át egészen a hagyomány szövegeiig), amelyek bizonyos társadalmi és politikai kontextusban egyértelműsítik őket, azaz, mintegy elutasítva a szövegek kapcsán előttük álló választások elvi végtelenségét ragaszkodtak egy konkrétan meghatározható választáshoz.

2.

Ez a gondolat az ideológia luhmanni fogalmát idézi. Luhmann szerint pontosan ez lesz az ideológia feladata, a gondolkodás és a megismerés bizonyos fogalmilag megragadható átrendeződései után.¹⁴ „[A]z ideológia ismertetőjegye az átgondolt legitimáció, az igazoló struktúra megfontoltsága és más lehetőségek művi lementszése – ellentétben az igazi cselekvés nyíltságával, amelynek mindig csak az lebeg a szeme előtt, hogy a majdan létrehozandó műbe a cselekvések áthagyományozott stílusából lehetőleg minden belekerüljön, s abban kiteljesedjék.”¹⁵ (Ez a megfogalmazás már előrejelezheti Luhmann álláspontját a társadalmi alrendszerként fölfogott művészet autonómiájáról.) A kérdés a továbbiakban is a következő marad: milyen módon működhet a tiszta irodalom eszméje, vagy másképp fogalmazva, hogyan válhat az irodalmi beszéd garanciájává egy autonóm irodalmi kommunikáció elképzelése, és hogyan válik ez problematikussá egy adott szituációban, éppen az ideológiailag meghatározott beszédhelyzetek fel nem ismerése miatt.

Mindezidáig reflektálatlanul maradt egy olyan körülmény, amely jelentős súllyal esik latba a fent említett irodalmi és sajtószövegek keletkezésében és ebből következően a korábban született jogi szövegek applikációjá-

¹⁴ Az ideológia által megoldásra váró probléma tulajdonképpen akkor keletkezik, amikor az igazságfogalom ontológiai meghatározottsága (az igaz: létező) után átment egy funkcionálisan elgondolt meg (nem) határozottságba, azaz az igazság létezők közötti választások függvényévé vált. vö.: Luhmann, Niklas: Igazság és ideológia. In: Látom azt, amit te nem látsz, Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 9. skk.

¹⁵ Luhmann i.m. 21.

ban: a világháború és ennek a pszichikai következményei. Erre a tényre az *Istenkáromlás* — védőbeszédként olvasva — mint mentő körülményre hivatkozik, az idézett Babits-versek is explicit módon fogalmazták meg a „rettenetes időket”, és időnként a sajtóhadjárat cikkei is építenek rá. A *Fortissimo* ebben a kontextusban pontosan megfeleltethető annak a pszichikai állapotnak, amit Freud 1915-ben *A háború csalódása* című írásában elemez. Ebben Freud a pszichoanalitikus fogalomrendszer segítségével elemzi a háború pszichikai hatásmechanizmusát. „Az emberek megrettenéssel állapíthatják meg ebben a háborúban azt, amit a békeidőben is időnként megtapasztalhattak, hogy az állam megtiltja az egyéneknek a jogtalanság gyakorlását, de nem azért, mert le akar számolni vele, hanem azért, mert monopóliummá teszi, mint a sót és a dohányt. A háborút folytató állam minden olyan jogtalanságot megengedhet magának, melyért az egyéneket amúgy felelősségre vonná. (...) Az állam a legszélsőséesebb alázatot és önfeláldozást követeli a polgáraitól, de a túlzásba vitt titkolózással, a szólás és véleményközlés cenzúrázásával olyan gondnokság alá helyezi őket, hogy ebben a szellemi elnyomásban nincsen erejük tiltakozni a kellemetlen helyzetek, és a féktelen, vad gondolatok ellen.”¹⁶ Szembetűnő ebben az írásban, hogy a társadalom, mint valami hatalmas személyiség jelenik meg, amely egyrészt az egyénekből, másrészt pedig a felettes-énként funkcionáló elvont hatalomból, az államból épül fel. Az egyének ebben a viszonylatban mint az én és az ösztönén funkcióival rendelkező entitások tűnnek fel. Babits védőbeszédének retorikája mintha éppen erre játszana rá: „Rettenetes időket élünk át, s alig hiszem, hogy valakinek közülünk (...) eszébe ne jutottak volna hasonló gondolatok, mint amilyenek ebben a szerencsétlen költeményben *önkéntelen* kifakadtak.” Hatvány *Az elkobzott kobozban* szintén erre utal: „Mire az imára kulcsolt, fehér kéz ennyi nyomorúság láttára, *hirtelen és önkéntelen* ökölbe szorult, és a könyörgésből vad üvöltés lett.” [kiem. Cs. A.] Ezek tehát mintegy vállalják az egyén, mint én-ösztönén rendszer elképzelését. Így azonban éppen azt a pozíciójukat erősítik meg a vád előtt, amivel támadják őket. Ha valaki önkéntelenül cselekszik, beismeri, hogy elvesztette a kapcsolatot a felettes-énjével, azaz ebben az értelemben az állam funkciójával, és ez innen nézve már egyáltalán nem számít mentő körülménynek. A *Fortissimo* pedig éppen ezt tematizálja: ha nincs kapcsolat Istennel, mert az haragszik vagy

¹⁶ Freud, Sigmund: A háború csalódása, in: Tömegpszichológia, Cserépfalvi [Budapest], é.n., 166.

alszik, viselkedjünk úgy, mint akin eluralkodtak az ösztönei, azaz álljunk a most már minden korlátozásoktól mentes ösztönén oldalára.

A versnek ez a leegyszerűsített elemzése megegyezik a vád interpretációjával: „Fortissimo cím alatt (...) megjelent verses közlemény tartalma a Btk. 190.§-ának első bekezdésében meghatározott vallás elleni vétség tényálladékat magában foglalja, ama versében, melyben azt mondja, hogy ha az Istenhez intézett ima és sírás hasztalan — mi, férfiak káromolni is tudunk még; cibáljuk, verjük a süket Istent szókkal, mint az égő házban horkoló gazda. A nyomtatványnak ez a tartalma a közbotrány okozására alkalmasnak mutatkozik.” A freudi és a jogi terminusok tehát megközelítőleg ugyanazt a jelentést találták meg a szövegben¹⁷, más szóval ugyanolyan módon szűkítik le a szöveg előtt álló választások végtelen lehetőségtárát. A vallás jogi értelmezése kapcsán már felmerült, hogy az intézményes keretekhez fűződik, és ezzel kapcsolatos lesz egy implicit istenfogalom, istenfelfogás is. Az állam által elfogadott vallás implikálja egy, az állammal kapcsolatban álló Isten képzetét. Amennyiben az állam megfeleltethető egy bizonyos értelemben a felettes-énnek, ebből következően ez az istenkép is mintegy ennek a felettes-énnek a garanciájaként fog funkcionálni. Fontos azonban azt is megjegyezni, hogy az állam működésének ez a dinamikus és a decentralizált szubjektum analógiájával történő freudi leírása már önmagában, az elméleti alapok szintjén is egy olyan destruált, dekonstruált pozíciót testesít meg, melynek létét az elmélet és a leírás tárgya, a gyakorlatban működő állam tagadja vagy tagadnia kell saját léte érdekében.

Luhmann szociológiaelmélete az Istenről való kommunikáció elemzése felől jut el a vallás funkciójának vizsgálatához.¹⁸ Eszerint a vallási kommunikáció a transzcendens és immanens bináris kódjára épül, ahol az immanens a mindennapi élet tapasztalataihoz való kapcsolódást, a transzcendens pedig az erre való reflexiót jelenti, amely az immanenciát más fénybe helyezi. A vallásnak átélhető értelemfogalommal kell rendelkeznie, amely végső soron nem más, mint annak a leszögezése, hogy mi az adott rendszerben a legfontosabb. Ezen önleírás önreferenciájának azonban szük-

¹⁷ Ez nem lehet véletlen, ha azt tekintjük, hogy a freudi interpretáció tétje szintén az applikáció, amit Gadamer a jogi hermeneutika példászerű jelentősége kapcsán említ. Ez addig érvényes természetesen, amíg Freud „agresszíven dogmatikus önfélreértésének” (Bókay) keretein belül maradunk, és azonnal megváltozik, amint kilépünk ezen keretek közül, és reflektáltan kezeljük a pszichoanalízis mitikus alapvetését.

¹⁸ ld. Luhmann, i.m., 112.

ségképpen látensnek kell maradnia, hiszen működésének biztosítéka az, „hogy mennyire képes az információs terheket alacsony szinten tartani.” Itt tehát megint visszajutottunk a választások ellenőrzésének a kérdéséhez. Az információs terhek alacsony szinten tartása ugyanis a lehetőségek korlátozására épül. Amennyiben ez a vallás az állam vallása, a korlátozás tulajdonképpen az állam ideológiájának funkciója lesz, amelyhez adott esetben vallási terminológiát használ fel. Így olvad össze a két felettes-én forma, az állam és az Isten. A világháború pedig ebben a struktúrában okozott visszafordíthatatlan változásokat. „A világháború aláasta a tekintélynek és legitimitásnak minden alapját, amelyeken a társadalmi rend épülete emelkedett. Ez az alap a középső és keleti Európa nagy monarchiáiban a dinasztiáknak Istentől való joga volt. (...) A császárság bukása halálos csapást mért az Isten kegyelméből való uralkodás elvére.” — idézi Leo Ferrero megállapítását Lust Iván.¹⁹ Ebből következően: ha a Babits-vers ebben az eleve kiélezett helyzetben egyrészt Isten tagadását fogalmazza meg, másrészt pedig ebből levont következtetései megegyeznek a lehetőségek korlátozásának tagadásával, azaz eddig elfedett vagy alacsony szinten tartott irodalmi beszédmódok szabadjára engedésével (a káromkodás bevezetése a magas irodalomba, sőt az ima műfajába), akkor ezzel áttételesen az uralkodó dinasztia és gépezete, az állam ellen vét. Innen nézve tehát csaknem szükségszerűnek tűnik a vers betiltása.

A másik oldalt tekintve, azaz nem a jogi procedura indokoltságára, hanem a sajtóban kialakult vitára figyelve, egy kicsit már más színben tűnik föl a helyzet. Az irodalom autonómiájának a kérdése ugyanis itt merül föl, úgy tűnik azonban, hogy a tiszta irodalom léte nem mindenkinek volt érdeke. „A bíróság az ügyességgel együtt a nagyközönség része, amelynek azonban eszközei vannak a romboló irányok megfékezésére. Ha most már ezek a kétségtelenül intelligens urak azt érezték, hogy Babits Mihály versében istenkáromlás van, akkor az irodalom tisztaságával valami baj van. (...) Az efféle művészet olyan, mint a férges alma.” – nyilatkozik az *Élet* március 11-i száma. Eszerint a folyóirat véleménye, azaz valamilyen szinten egyéni, szubjektív vélemény, hasonlóságot mutat a fent elemzett dinasztikus és állami érdekekkel. Mindez ugyanakkor a kultúrával és a művészettel szemben megfogalmazott követelményként jelenik meg. Ebből az következik, hogy a vallás és a jog terminológiájában lefektetett alapelvek

¹⁹ Lust Iván: Vágy és hatalom, in: *Thalassa* 1999/2-3, 10.

a művészetekre ugyanúgy érvényesek, vagy legalábbis egyesek úgy tartják. Fontos ugyanakkor, hogy ne felejtjük el: ezek az álláspontok itt mind reflektálatlanok voltak, zavartalan működésükhöz látensnek kellett maradniuk.

Egy másik elemzés talán segít erre magyarázatot adni. A luhmanni ideológiafelfogás egyik kitételében megemlíti, hogy az ideológia nyitott szituációkban kezd működni, vagy konfliktushelyzetekben, amikor egy szilárd, konszenzust garantáló vonatkoztatási rendszer szükségeltetik. Ehhez hasonló megállapításokra jut Clifford Geertz is, aki az ideológiát, mint kulturális rendszert közelíti meg. Geertz számbaveszi az ideológia szociológiai megközelítéseit és ezek anomáliáit (az érdekelméletről és a feszültségelméletről van szó). Ezek után fogalmazza meg saját álláspontját az ideológiáról: elsősorban a jelentés problematikájának tartja, az ideológia a társadalmi rend sematikus képét konstruálja meg, és ezzel teszi „politikai állattá” az embert. „Továbbá, mivel a különféle szimbólumrendszerek külsődleges információforrások, a társadalmi és pszichológiai folyamatok szervezési mintái, különösen olyan szituációkban lépnek be a játékba, amikor az adott információ hiányzik, illetőleg amikor gyengék vagy hiányoznak a viselkedés intézményesült irányítói (gondolat vagy érzés). (...) Így van ez az ideológiával is.”²⁰ Geertz vizsgálataiban ilyen szimbólumrendszer a művészet és a vallás. Ezek nála, mint említettük kulturális rendszerekként jelennek meg, amelyek hasonló módon strukturálódó beszédmódokkal élnek.²¹

Ezért olvadhatnak egybe különféle beszédmódok, és maradnak reflektálatlanok alapvető különbségeik. Tulajdonképpen ezek az egybemosások jelentik az alapjait azoknak a csúsztatásoknak, amelyeket már említettünk. A geertzi gondolat azonban más szempontból is érdekes számunkra. Az ideológia eszerint akkor tölti be egyik szerepét, amikor a viselkedés intézményesült irányítói meggyengültek. A világháborús társadalomra egy végnapjait élő legitimitációra épülő középponttal éppen ezt találjuk jellemzőnek. Babits verse kortünetként, szimptomaként is felfogható, vagy a

²⁰ Geertz, Clifford: Az ideológia, mint kulturális rendszer, in: *Az értelmezés hatalma*, Századvég Kiadó, Budapest 1994, 48.

²¹ Hangsúlyozza például a nyelvi-retorikai eszközök szerepét az ideológiák működésében (metafora, analógia, ironia, kétértelműség, szójáték, hiperbola, paradoxon, ritmus torzító szerepe az egyéni attitűdök nyilvános formává alakításában, aminek fel nem ismerése miatt a szociológia korábban képtelen volt megalkotni az ideológiák evaluatív elméletét.)

kortünet egyik következményének. Ugyanerre világít rá az idézett Freud-szöveg is: érthetlenné vált, ezáltal meggyengült a felettes-én-állam működése. Az egyénnek ilyenkor fokozottabban szüksége van a társadalomnak az ideológiában vázolt sematikus képére, és a szimbólumrendszerek által nyújtott másodlagos információforrásokra.²²

Ez megmagyarázhatja a tiszta irodalomra vonatkozó elképzelések különbözőségét, azt, hogy egyesek ezen az irodalom autonómiáját értették, azaz a klerikális elfogultságoktól — most már látjuk: az állami, dinasztikus logika alapján szerveződő ideológiáktól — való mentességét, mások pedig az irodalom tisztaságát épp az ilyen ideológiák kritikátlan elfogadására értették, azok, akiknek számára ez szorosan összekapcsolódott etikai és erkölcsi parancsok teljesítésével. Ez a gondolkodásmód egyrészt szorosan kapcsolódik a szent szimbólumok által vezérelt és előírt magatartásmintákhoz, másrészt pedig nagy valószínűséggel fog követendő példára találni - legalábbis elvben - az irodalomban. Ez a gondolkodásmód az, amelyet pontosan kezelni tud az állam. És itt kell megemlíteni, hogy ez a gondolkodásmód bármely társadalmi alrendszerben minden bizonnyal jól fog működni, legalábbis annyiban, amennyiben az állam céljaival megegyező elveket képviselnek.

Látszólag a témához lazábban kapcsolódó terület ez. Úgy tűnik mégis, hogy éppen itt lehet jól megragadni a Babits-per körüli egyet nem értés alapjait. Visszakanyarodva az ideológia kérdéséhez: Luhmann a már idézett helyen a nyitott szituációkon olyan helyzeteket ért, amikor a másikat, mint „valakit” vagy „bárkit” szólítják meg, és ugyanitt ideologikus *nyelvi szabályozást* említ. Geertz is *nyelvi-szimbolikus eszközökről* beszél az ideológiák elemzése kapcsán. Az ideológia ezek alapján tehát: „megszólít”, és szimbolikus-nyelvi eszközökkel teszi ezt. Innen már nem nehéz ezt az irodalomra vetíteni, vagyis az irodalom helyét megtalálni ebben a kontextusban. Althusser ideológia-felfogása pontosan ezeket a kérdéseket vizsgálja, és szervezi egységes elméleti keretbe. Az *ideológia és az ideologikus államapparátusok*²³ című tanulmányából számunkra most az ideológia működéséről szóló gondolatai lesznek érdekesek. „[M]inden fajta ideológia konkrét szubjektumokként szólítja meg a konkrét egyedeket, a szubjektum kategóri-

²² Az így nyert információ azonban nem azonos a luhmanni elméletben találhatóval. Ez vonatkozhat például éppen más információk megszűrésére vonatkozó információra.

²³ In: Testes Könyv I., ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996, 373-412.

ájának működése által.” A megszólítás itt átalakításként értendő. A szubjektum – tehát az ebben az értelemben ideológia által megszólított egyén – a hétköznapi élet gyakorlati rituáléiban funkcionál, és ezen felül részt vesz bizonyos társadalmilag szabályozott gyakorlatokban is. Ezeknek szabályozását Althusser szerint az ideológiai államapparátusok végzik, amelyeken keresztül az uralkodó ideológia és ezáltal az államhatalom valósul meg. Althussernél a marxista terminológia jelenti az alapot, de hasonló megállapításokat más megközelítésekben is találhatunk. (Luhmannál: “az ideológiára az értékek szituációfüggő, szemléletes és szereptipikus ruházata van rá szabva. (...) [az ideológiák] a szituációk egy olyan meghatározott fajtájaként lokalizálhatók, amelyekben azok érvényesek, azaz a cselekvést orientálják...” Továbbá: “az ideológiákban egy arra való alkalmas eszközt is láthatunk, amely a racionálisan cselekvő szervezet [társadalmi rend] fennmaradását szolgálja.”). Althusser felsorol egy „tapasztalati listát” az ideologikus államapparátusokról, és ezek között az oktatás és a kultúra (irodalom, képzőművészetek stb.) is helyet kapnak.

Ezen logika alapján érthetővé válik a vád már idézett pontja: “A nyomtatványnak ez a tartalma közbotrány okozására alkalmasnak látszik.” Az irodalom, mint ideologikus államapparátus, szerepelvárásokat és viselkedésmintákat közvetít a társadalom számára, vagy már meglévőket erősít meg. Ezeknek szükségszerűen meg kell egyezniük a fennálló társadalmi rend számára kívánatosakkal. Amennyiben ez a társadalmi rend egy transzcendens középpont segítségével legitimálja önmagát, az irodalomnak ehhez szintén hozzá kell járulnia, így tölti be szerepét az ideologikus államapparátusok között. Az ideológiák felől megközelítve tehát úgy tűnik: az irodalom autonómiájáról beszélni az álláspontok reflektálatlansága — vagyis: e reflexió elvi lehetetlensége — miatt tulajdonképpen mindig félreismerésekhez fog vezetni.

Az eddigieket összefoglalva: a Fortissimo kapcsán kirobbant vitában a különböző társadalmi, politikai alapokról megszólaló és más-más intézmények által legitimált nyelvhasználatra építő értelmezések összeecsapásáról lehet beszélni. A vita során kikristályosodott fő szempont a tiszta irodalom kérdése lett, amely azonban a modern irodalom számára mint autonóm irodalmi kommunikáció jelent meg, a konzervatív kritika pedig egy központi ideológia támaszát látta benne. Az egyet nem értés mélyebben rejlő okai ezek szerint itt az államhoz és az ideológiájához való kapcsolódás területén keresendők, hiszen ebből a szempontból kimutatható az irodalom központi szerepe. A szemben álló felek nyilatkozatait valójában az ehhez való viszo-

nyulás szervezte, míg a vita a felszínen a különböző intézmények jogairól, továbbá a vers és a megidézett irodalmi tradíció szövegeinek értelmezéséről szólt.

3.

A kérdés ezek után magától értetődően a következő lehet: a Fortissimo kapcsán kirobbant vitában a tiszta irodalom érdekei mellett hozzászólók nyilatkozatai milyen irodalom-képet vázolnak föl, azaz miként képzelhető el egy autonóm irodalom a társadalom most nyilvánvalóvá vált keretei (vagy korlátozásai) között? Hatvany március 7-i cikkében arról ír, hogy „kétségbe kell esni, ha a legtisztább szándékú és a világ zűrzavarát legfájóbb lélekkel megszenvedő poéta gondolatának szabadságát éri a legkisebb bántalom”²⁴, hiszen akkor „az élet és a sors fölött tépelődő összes poétákat el lehetne kobozni” (példaként említi itt Jób könyvét, Dantét, Leopardit, Anatole France-t), és ez az irodalom területének elsivárosodását jelentené. Közvetlen kapcsolat van tehát az irodalom „minősége” és tisztsága, szabadsága között. A szabadság mellett történő állásfoglalás így a színvonal megőrzésének szándékával válik ekvivalenssé, amely utóbbit egy megidézhető és megkérdőjelezhetetlen tradíció példáz és legitimál. A tiszta irodalom képzete tehát történeti dimenzióval gazdagodik. Babits védőbeszédében is pontosan ez az elképzelés jelenik meg. Ez a szöveg utal ugyanakkor egy további szempontra is: „[a vers] oly folyóiratban jelent meg, melynek közönsége egyedül irodalmi szempontokat keres.” Az egyedül irodalmi szempontok dominanciája egy lehetséges értelmezésben szintén legitimálhatja a tiszta irodalom létét, amely itt a történeti dimenzió mellett egy jelenre vonatkozóval is bővül. Egy harmadik, egy kevésbé gyakorlati, viszont annál árulkodóbb szempont is megjelenik a vitában, mégpedig a Világ már idézett közleményében, azon a helyen, ahol a nemes és sebezhetetlen jelzőkkel illeti a költészetet. Ezek alapján tehát körvonalazódik egy saját hagyományai és saját közönsége által legitimált és idealizált irodalom képe, mondhatnánk, egy olyan irodalomé, amely önmaga tartja fenn, sőt — tekintetbe véve a történeti dimenziót: - hozza létre önmagát.

²⁴ Pesti Napló, 1917. március 7. Itt természetesen mindenképpen figyelembe kell venni azt a korábban már említett momentumot, hogy Hatvany a freudihoz hasonló szükségszerűséget tételez fel a háborús (társadalmi és pszichikai) helyzet és a gondolatok önkéntelen kifakadása között. A „legtisztább szándékú” költészetet talán éppen az a rezonancia jellemzi.

A fenti következtetés részben megegyezik az irodalomnak és általában a művészeteknek, mint autopoietikus társadalmi alrendszereknek a leírásával. Ismét Luhmannt idézve: „önreferenciálisan zárt rendszerekről van szó, pontosabban olyan rendszerekről, melyek környezetükhöz fűződő viszonyukat műveletek cirkulárisan zárt összekapcsolódására építik. Az ilyen önreferencia esetében nem csupán reflexióról van szó, nem csupán arról, hogy a rendszer képes megfigyelni és leírni saját önazonosságát. Hanem minden, ami a rendszerben egységként működik, magától a rendszertől nyeri egységességét, és ez nemcsak a struktúrákra és folyamatokra érvényes, hanem a rendszer számára tovább már nem bontható egyes elemekre is.” Az ebben az értelemben felfogott rendszert olyan kommunikációk alkotják, melyeket maguk a rendszert alkotó kommunikációk tesznek lehetővé. A műalkotást is ennek megfelelően integrálja Luhmann a rendszerelmélet terminológiája által adott keretek közé. Elveti azt a felfogást, hogy maga a műalkotás volna a művészet legvégső, tovább már nem bontható egysége, hiszen ez szociológiai szempontból anomáliának minősül. Ehelyett a műalkotást a műalkotásról folytatott kompakt kommunikációnak vagy számtalan kommunikáció egységének tekinti, hiszen az csak így válhat szociális valósággá.

Mi szervezi egységgé a kommunikációkat? Luhmann funkcionálisan differenciálódott rendszerekről beszél, amelyek környezetüktől egy sajátos funkció betöltésével különülnek el. Ez a funkció szolgál a rendszert alkotó kommunikációk alapjául, mégpedig oly módon, hogy az elkülönüléssel egy bináris kód veszi át a rendszer, azaz a kommunikációk irányítását. Ez Luhmann szerint a 17.század végétől a szépművészet ízlés-szabályozásában, tehát a jó és rossz ízlés közötti különbséghez való igazodásban jelenik meg. Ezek után „a műalkotás már nem hierarchikusan magasabb rendű jelentések támaszául és felemelkedéséül szolgál, már nem a templomok és a paloták díszé. (...) Éppen ellenkezőleg, a művészetben jártas műkedvelőkkel számol. A művészet immár létrehozza saját közönségét, a kérdés pedig már csak az lehet, hogy ki az, aki tagjává válhat?” Ezt pedig egy szociálisan mozgékony társadalomban az egyes személyek arra vonatkozó érdeke szabályozza, hogy bizonyos szociális csoportokhoz való odatartozását az ízlés által bizonyítsa. Átértékelődik az is, amit a stíluson értenek: ez a profik és a közönség önszabályozására vonatkozik a továbbiakban, és ekként időlegessé válik, ugyanakkor a 18. század folyamán következik be a stílusok historizációja, és ennek következményeként a műalkotás a továbbiakban az őt megelőző művészettel összehasonlítva magát határozhatja meg önnön

stílusát. A stílus pedig ebben az értelemben az, ami „összeköti a műalkotást a műalkotással, és így lehetővé teszi a művészet autopoézisét.” Létrejön tehát az a kör, amelyre Hatvany és Babits is hivatkozik, amely egy historizáció (a tradíció) és egy erre hozzáértően reagáló közönség által definiálja magát, azaz létrejön – legalábbis elméletben – az irodalom, mint autopoietikus rendszer. A kérdés a továbbiakban, hogy ez a látszólag evidens meglátás hogyan válik mégis problematikussá és ezáltal vitathatóvá, oly módon, ahogy az a *Fortissimo* körül kirobban vitákban megmutatkozik?

A művészet, mint autopoietikus társadalmi alrendszer a funkcionálisan differenciálódott modern társadalmakon belüli elkülönüléssel jöhet létre. „A történelmi fejlődés egy olyan saját funkció elkülönülésének irányában zajlik, mely az előzmények által befolyásolt látásmód látásában (...), és egy felszín, középpont és hierarchia nélküli, sok kontextusú világ elfogadásában áll”, és annak, aki adekvát módon akarja megérteni ezt a művészetet, el kell sajátítania ezt a látásmódot. A konzervatív kritika oldaláról pedig pontosan ez fogalmazódik meg vádként a modern irodalommal szemben, és éppen erről az alapról merülhet fel túlzó módon a hazaárulás vádja a *Nyugattal* kapcsolatban. Rákosi amikor a világháborút világnézetek harcaként értelmezi, annak egy változataként fogja föl az irodalmi vitákat, ahol az ellenség — és így a haza ellensége — a *Nyugat* irodalma lesz. Az 1915. november 9-én a *Budapesti Hírlapban* megjelent cikkében – még a *Játszottam a kezével* című vers kapcsán kirobbant vitában – így ír: „...itt két világnézet összeütközéséről van szó, amelynek pere ebben a pillanatban keresi az ítéletet a harcban álló európai nemzetek véres csatamezőin.” Az egyik oldalon a Nagy Francia Forradalom hármasságából fejlődött jogokat képviselő individualizmus áll, amely az egyén kultuszával züllésbe vitte a nemzetet, megbontotta az egységeket, lelökte az államot, és elfeledte a kötelességeket. Az irodalomban a *Nyugat*-osok, a *Holnap*-osok és az adyzmus ennek a képviselői. A másik oldalon pedig azok a nemzetek állnak, amelyek eltántoríthatatlanul a császár mellett állnak, a király és a lobogó, a nemzet, a szeretet, az önfeláldozás és Isten oldalán. Két dolog figyelemreméltó itt: egyrészt, hogy miként mosódnak össze a szent szimbólumok és vallási fogalmak, másrészt pedig az, a most már világosan látható összefüggés, hogy miként válnak ezek a sajtónyelvi-ideologikus retorikai fordulatok a szemben álló felek számára fel nem ismert módon éppen az irodalom autonómiájára irányuló támadások alapjává, hiszen Rákosi pontosan érzékeli a felszín, hierarchia és középpont nélküli, sok kontextusú világ igényét az ellenfelei részéről, ezt azonban nem az irodalom autonómiájára vonatkozó

törekvésekkel kapcsolja össze²⁵, hanem egy ellenséges világnézet irodalmi vetületeként fogja föl. A *Fortissimo* pedig maga testesíti meg ezt mind formai (pindaroszi rapszódikus ódaforma), mind pedig tartalmi szempontból (hiszen a hierarchikusan szerveződő társadalmi struktúra központi szervező elvének hatalmát tagadja, és nem csak buzdít a káromkodásra, mint egy ezt leginkább kifejező már-már rituális cselekedetre, hanem meg is teszi²⁶.)

További megfontolandó mozzanatok merülnek föl az *Élet* 1917. március 11-i, a *Nyugat* elkobzására reagáló cikkében. „A lapokat (...) a nagyközönség részére nyomják. Mindenki olvashatja őket, aki előfizet rájuk, vagy megvásárolja valahol. S a bíróság az ügyességgel egyetemben nagyközönség része, amelynek azonban eszközei vannak egyes romboló irányok megfékezésére.” Evvel az irodalom közönségében egy olyan autoritás jelenlétét helyesli, amely maga az állam által képviselt „hierarchikusan magasabb rendű jelentések” támaszaként működik, így lehetetlenné teszi egy nem konzervatív kritikai beszédmód megerősödését, hiszen az olyan irodalmi stílus elterjedéséhez vezetne, amely szükségszerűen tovább már nem tudná betölteni a szerepét az ideologikus államapparátusok rendjében. (Mindezek a megállapítások természetesen csak egy adott ideológia keretei között maradnak érvényesek. Egy más társadalmi struktúra új ideológiája természetesen építhet majd például a *Nyugat* irodalmára.)

4.

A kérdés a továbbiakban már csak az, hogy a fent leírtak után – vagyis az ily módon körvonalazott kontextusban – milyen „működésbeli” sajátosságok figyelhetők meg a szövegben. A dolgozat utolsó része így tulajdonképpen egy verselemzés lesz, amelyet némiképp szükségessé is tesz az a tény, hogy a fenti problémafelvetés csak a vers egyes kitételeire tett utalásokkal – és soha nem pontos idézetekkel – élhetett. Ez természetesen az interdiskurzivitás már említett momentumából származik, hiszen a vitában különböző diskurzusoknak a versre vonatkozó interpretációi születtek meg, és kerültek bizonyos érdekeknek megfelelően szembe egymással, azaz más

²⁵ Ez persze történelmi távlatból már sokkal inkább látható.

²⁶ Arról, hogy a süket Isten miként minősül cinikus gesztusnak, később még lesz szó.

szavakkal: a vers jelölői soha nem önmagukban, hanem csupán mint saját maguk valamilyen módon értelmezett jelölői szerepelhettek. (Hozzá kell tenni azt is, hogy a vitában részt vevő felek mindegyike fenntartotta magának a helyes értelmezés kizárólagos jogát. A versei helytelen értelmezésére utaló Babits hagyja még nyitva a legszélesebb játékkeret az interpretáció előtt.) A különböző diskurzusok ugyanis beszédmódjuk sajátosságainál fogva nem tudnak mit kezdeni a szöveg retoricitásával, így nem képesek a saját státuszuknak megfelelően kezelni a vers egyes részeit.

A vers a háború sújtotta társadalomhoz intézett felszólítás, „kiáltvány”. Szerephez jutnak benne az anyák, az asszonyok, a férfiak, említést kapnak a harctéren elhulló „drága fiúk”. Ezt a redukált társadalomképet az a felfokozott emocionalitás teszi érthetővé, amelyből származik, és amely átfogja a vers retorikai szerkezetét, vagyis – figyelembe véve Hatvany már idézett véleményét a „tisztá irodalom” és a világ zűrzavarára történő érzékeny reflexió között – egy irodalmi tradícióhoz kapcsolja. A felszólítás tartalma pedig két részre osztható: annak megállapítása, hogy az eddigi biztonságot garantáló transzcendens középponttal valami baj van, és az erre való reakció igényének bejelentése. Isten haragszik, alszik vagy halott; fel kell őt keltetni. A vers harmadik, befejező része a szerző meditációját mutatja be. A vers egészen végigvonuló, már a címben jelzett mozzanat a *hang* jelentőségének kiemelése. Ez úgy is fölfogható, mint a fortissimo fogalmának kibontása vagy körülírása: „...ne is könnyel sírjatok (...) hanggal sírjatok föl az égre ...”: mint az árvíz, lavina, sikoltás. Majd a férfiak: „Hányjuk álmára kopogó bestemmiáknak jégesőjét!”

Mindezeket egy mozzanat szervezi egységbe, mégpedig az ima műfajára történő utalás: „...sikoltsatok a templomokban / vadak asszonyai, vadakká / imuljatok őrlítő, őrlött / imában!”, ami az istenkáromlásra és istentagadásra tett felszólításban éri el tetőpontját. Ez az utolsó momentum itt már úgy jelenik meg, mint ami „pótolni”, helyettesíteni hivatott az imát, mint valami negatív, ám annál hatékonyabb ima, amelynek szükségességét az Isten süketsége teszi indokoltá. Itt rejlik a szituáció alapvető feszültségét fenntartó paradoxon: a hang jelentőségének túlfokozása, ami beletorkollik Isten alapvető süketségének visszavonhatatlan megállapításába.

E paradoxon akkor válik még hangsúlyosabbá, ha a *Fortissimót* más háborús versek, például a már említett *Miatyánk* mellé helyezzük. Az utóbbi az ima szövegén alapul, annak aktuális jelentését/jelentőségét adja meg, úgy, hogy minden sorát kiegészíti, magyarázza, de alapvetően nem változtatja meg az eredeti szöveget és az általa implikált mozzanatokat. Ilyen, a

szöveg által implikált mozzanat az ima sajátos kommunikációs helyzete. Két dolog említendő evvel kapcsolatban: a vallásos kommunikáció szerveződése a transzcendens/immanens bináris kódja mentén, másrészt pedig az ima, mint a megfelelő ideologikus államapparátus által szabályozott gyakorlat vagy rituálé. Természetesen a szövegben ezek csak áttételesen, nyelvi-retorikus sémákban jelennek meg, de számolni kell velük, amennyiben az elemzés alapjául szolgáló verset, a *Miatyánk* környezetében, éppen mint ezen kommunikációs helyzet sajátos megvalósulásaként értelmezzük. A *Miatyánk* mindkét említett mozzanatnak megfelelően szerveződik. Az ima mint valós, megvalósuló kommunikáció jelenik meg, egy létező transzcendens oldallal, és talán éppen ezért, mint társadalmilag szabályozott rituálé is betölti a szerepét. (Ezek a megállapítások persze csak a fentebb elmondottak alapján válnak igazán érthetővé.)

A *Fortissimo* azonban ebben a struktúrában hoz jelentős, visszafordíthatatlan változásokat, és éppen ez lesz a verselemzés alapjául szolgáló legfontosabb tényező. A vers ugyanis az ima kommunikációs szituációját lehetetleníti el a transzcendens oldal tagadásával a szubjektumok szintjén: Isten halott vagy alszik, társadalmi szinten pedig éppígy a középponti szervezőelv tagadásával. Másként fogalmazva: az ima kapcsán a jelölés végcélját garantáló vertikális síkot szünteti meg, kiszolgáltatva így a rítust a jelölők ellenőrizhetetlen játékanak. Ezáltal válik az „örjítő, örült” imává, és utalva a hang jelentőségére, ily módon nő a versben a hang a jelentést még valamennyire garantáló szó fölé. Itt azonban nem arról van szó – Žižekkel szólva –, hogy az „egyik oldalon áll az artikulált Szó, amely az ellentmondást nem tűrő társadalmi autoritás eszközeként alakítja és szabályozza a hangot, a másik oldalon pedig az ön-élvező Hang, mely a felszabadulás közvetítőjeként széttepi a törvény és a rend korlátozó láncait...”²⁷, ennél összetettebb a hang és a törvény koherenciáját biztosító szervezőelv – Isten, állam, felettes-én – viszonya.

Žižek a lacani pszichoanalízis felől kiindulva vizsgálja a hatalom természetét *A hatalom obszcenitása* című írásában. A társadalmi rendet fenntartó törvény két formáját különbözteti meg: a törvénynek létezik egyrészt egy publikus-írott változata, amelynek nincsenek nyíltan elnyomó szabályai, hanem civilizált, finom színben tünteti fel a hatalmat. Ugyanakkor e törvény háttérében húzódik egy homályos, obszcén tartomány, amelyben a

²⁷ Žižek, Slavoj: Az inherens törvényszegés, avagy a hatalom obszcenitása, in: Thalassa 1997/1.

hatalom gyakorlása maga is erősen szexualizált. Ez utóbbi azon túl, hogy „aláássa a publikus hatalom civilizált formáját, inherens támogatójaként is szerepel”. Példaként erre olyan rituálékat említ, amelyek a fiúkollégiumok vagy a laktanyák világából lehetnek ismerősek. A hatalom kettős természetének (nyilvános-írott törvény és obszcén felettes-én toldaléka) felel meg a szó és a hang viszonya is: „[a hangot] megkíséreljük visszaszorítani, szabályozni, alárendelni az artikulált Szónak, azonban teljes mértékig nem tudjuk nélkülözni, mivel megfelelő adagja szükséges a hatalomgyakorláshoz (elég itt a totalitáriánus közösségek építésének patrióta-militáns dalaira gondolnunk.)” További példaként hozza még egyes katonai alakulatok delejes menet-indulóit, amelyek bénító ritmusukkal és szadisztikusan szexualizált érzéketlen tartalmukkal a Hatalom szolgálatában álló felemészítő ön-élvezet példaértékű esetei. Egy háborús társadalom számára az ehhez hasonló élmények a mindennapi tapasztalat részét kellett, hogy jelentsék, de mindenképpen olyan vonatkozási pontot, amelyhez képest a fentiek értelmében autonómként elgondolt „tisztá” irodalom az identitását meghatározni kényszerül. Babits válasza erre a *Fortissimó*-ban cinikus válasz, hiszen Isten süketségének állításával a hatalmat inherens módon támogató tartomány, a törvény felettes-én toldalékának lényege veszik el. A vers ennél többet is állít, hiszen a hang jelentőségének túlfokozásával az anyák és asszonyok örült imába hajló zokogását, sőt az istenkáromlást a hatalom működéséhez szükséges Hang elé helyezi. A *Fortissimó*-ban megszólított társadalomnak túl kell harsognia a *Miatyánk* imáját, amely éppen e társadalom számára legitimálta a csalódást okozó háborút.

A *Fortissimo* tehát a hatalom fenntartását szolgáló törvény tudattalan oldalát támadva egy olyan tartományban „működik”, amely a szimbolikus rend számára is elérhetetlen, mert éppen ennek a rendnek a hatékonyságát biztosítja.²⁸

Felhasznált irodalom:

Althusser, Louis: Ideológia és ideologikus államapparátusok, in: Testes Könyv, ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996.

²⁸ Vö. Žižek: „A nagy Másik nem létezik”, in: *Thalassa* 1999/2-3, különösen 37-38.

A vádlott: Babits Mihály, Dokumentumok, 1915-1920, Universitas Kiadó, Bp., 1996.

A vádlott: egy Babits-vers, A Fortissimo-ügy aktái, 1917, Tótfalusi Tannyomda, 1995.

Freud, Sigmund: A háború csalódása, in: Tömegpszichológia, Társadalomlélektani írások, Cserépfalvi, [Budapest], é.n.

Geertz, Clifford: Az értelmezés hatalma, Századvég Kiadó, Budapest, 1994.

Lust Iván: Vágy és hatalom, in Thalassa 1999/2-3.

Luhmann, Niklas: Igazság és ideológia, in: Látom azt, amit te nem látsz, Osiris Kiadó, Budapest, 1999

Luhmann, Niklas: Isten megkülönböztetése, in: Látom azt, amit te nem látsz.

Luhmann, Niklas: A műalkotás és a művészet önreprodukciója, in: Testes Könyv I.

Žižek, Slavoj: „A nagy Másik nem létezik”, in Thalassa 1999/2-3.

Žižek, Slavoj: Az inherens törvényszegés avagy a hatalom obszcenitása, in Thalassa 1997/1.

PROFÁN FILOZÓFIATÖRTÉNET

„MIDŐN EZT ÍRTAM...”

(Vörösmarty Mihály)

„nem egykönnyen találtok más
ilyen embert, akit, ha ez
nevetségesen hangzik is, egyenesen
úgy küldött városotokra az isten,
mint valami nagy nemes paripára,
mely éppen nagysága miatt
meglehetősen lomha és rászorul
arra, hogy egy bögöly felébressze.
Úgy vélem, ilyesvalaminek rendelt
az isten a város számára engem,
aki benneteket külön-külön
ébresztgetni, buzdítani és korholni
egész nap soha meg nem szűnök,
hanem mindig a nyakatokon
ülök.”

(Platón St. 30e-31a)

„Gondolkozz egész testtel

Engedd el magad.”

(Müller Péter Sziámi)

A magyar gondolkodás történetében többen többször próbálkoztak filozófiatörténet írással, és minden bizonnyal a közeli és távoli jövőben egyaránt készülnek majd olyan művek, amelyek újra meg újra megkísérlik az emberi gondolkodás történetének összefoglaló áttekintését. E sorok írója úgy véli, hogy a magyar nyelven írt filozófiatörténetek egyik legfigyelemreméltóbb példánya Határ Győző *Özön közöny* című könyve, melynek harmadik – és egyben első magyarországi – kiadása 1997-ben jelent meg Békéscsabán a Tevan Kiadónál. (A továbbiakban az utalások erre a kiadásra vonatkoznak.) Figyelemreméltó abban a tekintetben, hogy nem kronológikus, hanem problémaközpontú mű, mint az 1945 előtti filozófiatörténetek közül például Pauler Ákos vagy Halasy-Nagy József munkái, és a filozófiát a klasszikus arisztotelészi felosztás szellemében veszi szemügyre. Még az említett munkáktól is különbözik azonban (és ez a különbség is erényei közé tartozik), hogy rányomja a bélyegét egy minden tekintetben szabadon gondolkozó egyéni látásmódja és problémakezelő, kérdező módszere. Akik

csak frappáns kijelentéseket, a francia moralisták megállapításaihoz hasonló bon mot-kat szeretnének olvasni, azok sem csalogdnak Határ könyvében. Olyan mű keletkezett ezáltal, melyet minden filozófiával foglalkozó, vagy csak gondolkodó magyar nyelven olvasó embernek el kellene olvasnia, hogy Határ Győző gondolatai provokálják, és szünni nem akaró gondolkozásra készítsék. Attól tartok azonban, hogy magam támasztotta követelményem mindössze olyan felhívás marad, mint amilyen de Sade márki *Filozófia a budoárban* című könyvének elején szerepel: „Ezt a könyvet minden anyának el kell olvasatnia a lányával.”

Az *Özön közönyt* olvasva nehéz megállapítani, hol is kezdődik a tulajdonképpeni filozófiai eszmefuttatás, hiszen a mű könyvekre tagolt egészét *Exordium* előzi meg, és az első könyv is nagyrészt a szerző filozófiai nézeteinek kialakulásával és változásaival foglalkozik. A szerző a tőle már megszokott autoenumerációval kezdi művét. Alapos bírálat alá helyezi korábbi – „ifjúkori” – filozófiai nézeteit és magát az emberi gondolkodás mechanizmusát – történetét, mely szerint egyáltalán nem nevezhető fejlődéstörténetnek, mint ahogy a későbbiekben arra is rámutat, hogy az emberi gondolatformák változásának történetéről is csak jelentős megszorításokkal vagy egyáltalán nem beszélhetünk. Az olvasónak az a nézet juthat eszébe, mely Vörösmarty Mihály *A Rom* című kiseposzából is kiolvasható: a kozmoszban az emberrel nem számoló gigantikus istenség „él”, minden jel a haladáseszme tagadására utal, az emberiség gondolkodásának története a felej(tőd)és tudományának története. A szerző kíméletlen világossággal utal arra is, hogy magyar „nyelven, ebből az országból a világhoz bölcselgő/gondolkodó, még senki sem szólhatott.” (17.) Ugyanakkor a magyar nyelvről és kultúráról elmélkedve a herderi borús jóslat hiteltelensége is megmutatkozik: a nyelv, melyen írunk, túlél minket, nem ő a sorvadó és eltűnő, hanem mi vagyunk azok, mi érezzük magunkat annak benne. Határnak személyes oka lehet a gondolat és formába öntése, nyelvi megjelenése illékonyságáról, eltűnéséről elmélkedni, hiszen, ahogy írja: valószínűleg övé „a legnagyobb nemolvasótábor, amelynek olvasói elvárásaiban a filozófia nem él s nincs jelen.” (19.) Mindezzel együtt az író „önleleplezése” azonkívül, hogy kíméletlenül leírja korábbi szövegeit, az olvasót is rádöbbentheti filozófiai képességeinek véges voltára. Annak is tudatosodnia kell az olvasó és később esetleg filozófiatörténetet író magyar anyanyelvű vagy bármilyen más nyelven magát kifejező közép-európai gondolkodóban, hogy milyen esélyei vannak ennek a filozofálásnak a nyelvi és történeti helyzet kultúrális különössége miatt, és a derűnek meg

a humornak kell uralkodnia elmélkedéseiben. Az emberi gondolkodás történetének kérdése helyett sokkal inkább az emberi gondolkodás mechanizmusának kérdése foglalkoztatja a szerzőt, aki a „rezonancia” elvének mindenhatóságát vezeti be, mint általános fiziológiai és filozófiai törvényszerűséget a kozmoszban. Ez az az elv, amely által a lét a nyelven vagy bármely más jelrendszeren keresztül közvetlenül befolyásolja gondolkozásunkat. „És bármi bődületes s tán lealázó – a nyelv közegén keresztül ez kormányozza és vezérli eszméinket is, és legyen bár filozófia mégoly nagyralátó, annak a felépítésében is döntő szerepet játszanak az olyan, kezdetlegesnek hitt momentumok, amilyen az alliteráció, az asszonancia, a képzők és ragok összecsengése, az egyszerű »ráhangzás« (rezonancia) – vagyis a rezonancia öselve révén járunk, érzékelünk, gondolkozunk – értelmezzük a multiverzumot.” A magas filozófia és a dajkadal között ezek szerint komoly összefüggés képzelhető el. Erre példát Weöres Sándor életműve adhat, azé a Weöresé, akinek költészetét *A fülem mögött* című könyvében méltatta Határ. Habár a rezonancia-elv is a szerző korai és azóta meghaladott elképzelései közé tartozik, a későbbiek szempontjából mégis érdemes vele foglalkozni. A rezonancia-elvet a szimbiózis-elv követi a „szellemi rovincsolás” során. Ezzel a félig-meddig szociológiai-biológiai elvvel Várkonyi Nándornak ahhoz az elméletéhez csatlakozik a szerző, melyet a pécsi gondolkodó *Az elveszett Paradicsom* című könyvében fejt ki a sejt-, illetve a molekuláris szerveződés és a különböző – nem kizárólag emberi – társadalmak szervezete közötti összefüggésre hívva fel a figyelmet. Határ Győző a humor fogalmát is idekapcsolja, és szemmel láthatólag éppolyan fontosságot tulajdonít neki, mint az említett Várkonyi mellett másik jelentős hatású szellemi kortársa, Hamvas Béla. A humorelv a fiatalság, az egészség filozófiai alapja. „Ha a filozófia a szellem »feje« – írja Határ -, akkor a humor a szellem »nemiszerve«.” (35.) A humorérzék a szellem fokozott potenciálja. A nevetés sora a filozófiában a szerző szerint Arisztotelésszel kezdődött, és Rabelais-n keresztül Bergsonig tart. Az élet(erő), a lét gondolkodik bennünk, és mi nem „védekezhünk az ellen, ami bennünk gondolkodik.” Az élettani szolidaritást vizsgálva az író felteszi a kérdést: valóban beszélhetünk-e ezen a ponton szolidaritásról, „vagy a lényre összelepleződő sejtek kényszerű menedéke” csupán a „magasabb” életszerveződés, a létező? És ha az okság (legalábbis annak célelvűsége) megkérdőjeleződik, akkor mik a létező kritériumai? „Mi a normalitás kánonja?” Ezek a kérdések pontosan megválaszolatlanságukban provokálják a gondolkozót a filozófiai tevékenység folytatására, még akkor is, ha

már kutatásunk kezdetekor valószínűsíthető, hogy megválaszolhatatlanok.

A gondolkodás (történetének) vizsgálatát a szerző az idegrendszeren kezdi, illetve a kérdéssel: mivel gondolkodunk? Véleménye szerint a molekuláris-sejti szerveződés miatt nem pusztán agyunkkal, hanem egész testünkkel gondolkodunk, és mivel számára gondolkozás és beszéd – nyelv szorosan összefügg: egész testünkkel beszélünk, egyik tevékenység sem korlátozódik az agyra, de e tevékenységek irányítása sem. A fiziológiai értelemben vett létezőn kívül Határ Győző szerint nincs gondolkozás, értelmi tevékenység. Sőt: „Ikertestvére ennek a tételnek az a másik, hogy nincs gondolkozás a nyelv közegén kívül: se gondolatrögzítés, se közlés.” (55.) A süketnémák gondolkozása is összefüggésben van a nyelvi jelek kifejező-készségével. Ehelyt merülhet fel először az olvasóban a zene, mint nyelvtől független jelrendszer kérdése Határ tételének ellenpéldájaként, sőt a kevésbé jóindulatú gondolkodónak még a matematikai tárgyak nyújtotta kifejezési lehetőségek is eszébe juthatnak. Ezt azonban egyelőre hagyjuk függőben, annál is inkább, mert a későbbiekben sokkal árnyaltabban közelíthetjük majd meg. A következő kérdéskör, melyet a szerző szemlélődése előhív, a gondolkodás eredetvidékét kutatja: „hol gondolkozunk és mivel? —prófét hogyan állnak elő eszméink? – hol helyezkednek el?” (61.) A gondolkodás szervezés, tulajdonképpen az érző szerv önészlelése, előidézője pedig az író szerint nem más, mint a belsőelválasztású mirigyrendszer. A létező istenképzetének első megformálását a plexus solaris kéj-fájdalom-felrémülés érzete generálta, ez az érzet pedig közvetlenül van kapcsolatban azokkal a kielégülési formákkal, mint az evés, az ivás, az alvás-pihenés és az orgazmus, a nemi öröm. Határ szerint a középkori szentek, az ókori zsidó próféták vagy az iszlám szúfi bölcseinek látomásokról, misztikus egyesülésekről szóló híradásai is ezt támasztják alá. A tér és az idő szintén az idegi szervezés önészlelése (valószínűleg Kant transzcendentális appercepciók rendszereinek mintájára), szemléleti forma. A szerző azonban ennél tovább megy, amikor a Borel-féle mélytengeri halat például hozva Helmholtznak azzal a felismerésével ért egyet, mely szerint amennyiben térszervezésünk testi szerkezetünk és idegi felépítésünk evolúciós függvénye, akkor más fiziológiás felépítésű és más idegi szerveződésű létezők alternatív teret és alternatív geometriát építenének fel tudati úton. Persze ezzel még nem nyert bizonyítást az, hogy ezek az imént tételezett létezők egyáltalán semmilyen geometriát nem vennének fel, és ennek a kitételnek a későbbiek folyamán, azt hiszem, fontos szerepe lesz.

A filozófiai rendszerek axiomatikus kijelentésekkel kezdődő fejtegetései

azért nem képesek kielégíteni Határ kíváncsiságát, mert ő *valóban* a végső kérdéseket teszi fel, sőt még arra is rákérdez, hogy a végső kérdések válaszai miért és hogyan és milyen értelemben véve lehetnek válaszok. Az axiómákkal pedig valószínűleg az lehet a probléma, hogy a lét valósága, melyet a szerző kutat, valójában nem axiómatikus, hanem – amint az ki fog derülni – a wimbledoni gondolkodó számára az önészlelés bizonyossága és a halál mellett az egyetlen valóság. Éppen a lét kapcsán jutunk el a filozófiatörténet pantheonjában elsőként Martin Heideggerhez, akinek *Sein und Zeit* című művén Határ éppen az időt kéri számon, pontosabban azt, hogy az a bizonyos rész, amelyben Heidegger ígérete szerint lét és idő konkrét kapcsolatáról lett volna szó, sohasem készült el. A szerző szemére veti a Fekete-erdei gondolkodónak, hogy „hangneme a papi *admonitio*, mondandóinak végső kicsengése nem annyira bölcséleti, mint inkább etikai-esztétikai, pszeudo-vallásos (...), visszatérő rögeszméje (...) a minden meggyőző erőt nélkülöző, henye etimologizálás.” (372-373.) Határ úgy sejtí, hogy az idő az a közeg, ami által egyáltalán fogalmat alkothatunk a létről: „az »időresem« át érzékelt *jelenlét-kontinúuma* az, amit létnek nevezünk – helyesebben az őslélmény, amelyre objektíváló fogalomalkotásunk a »lét« zárójeles ideogrammját ráépítette.” (75.) Az író feltételezi, hogy az idő a ténél magasabbrendű érzet, amely azonban kizárólag a létezőre vonatkoztatva létezik, az általa multiverzumnak nevezett kozmoszban sem térnek, sem időnek nincs létjogosultsága.

Határ Győző Diltheyt idézi, mikor arról értekezik, hogy filozófiáink miért tűnékeny érvényűek, megállapításaik érvényessége miatt behatárolt. Ennek oka egyrészt a gondolkodó lélektani motiváltsága, másrészt a történelmi kor minden társadalmi-politikai-gazdasági velejárója, melyben az adott filozófus élni kényszerül. Itt fogalmazza meg először azt a tételét, miszerint a filozófus természetes és hiteles állapota az ideológiáktól és egyéb béklyózó rémképektől mentes „szabad lengés”, a kötetlen gondolkodás, ami talán Platónnak a gondolkodás gondolására vonatkozó megállapításából származik. Dilthey két, filozofálást gátló tényezője mellé harmadiknak a szerző a „kopási-ráunási” tényezőt vezeti be. Az emberiség szerint idővel elun bizonyos filozófiákat eredményeikkel, kérdéseikkel és módszereikkel egyetemben, s úgy tűnik: kiejti a kollektív feledés szemetesládájába. Ez azonban csak látszólagos. A kopás valójában körkörös visszatérés, az eszmék, elképzelések századonkénti „újrahasznosítása”. Csak a feledés oly tökéletes, hogy megeshet: a patrisztika egy megkövült gondolata mint bámulatos újdonság mutatkozik némely posztmodern filozófiában.

(Mellesleg: a posztmodern egyik legfontosabb felfedezése valószínűleg éppen ez a tétel, melyet ehelyt Határ is taglal.) Amennyiben azonban ez a kopás kollektív neuron-kopás, annyiban az emberiség szelleme-kultúrája hanyatlik (ez az elképzelés pedig a századforduló válságfilozófiáit juttatja eszembe). A vallások, ideológiák, tanok, irányzatok és divatáramlatok szintén a neuron-korrózió befolyása alatt állnak, hiszen mindnyájan emberi találmányok.

A szerző az ontológiát tartja a filozófia legfontosabb ágának, mivel az egyetlen létező dologgal foglalkozik, pontosabban az egyetlen olyan dologgal, melyről valóban tudomással rendelkezünk. A probléma csak az, hogy az ontológiák alapvetése általában logikai, mint ahogy Arisztotelész is a logikát tekintette a filozófia mindenkori propedeutikájának. Határ ugyanis a logikát is az emberi idegrendszer csábító és csalfa játéka közé sorolja, modell létének jogosultságát pedig így cáfolja: „a megismerhetőség mögötti létözön *káoszában* minden amorf és egyszeri, semminek »modellje« nincs, mert minden maga a modell, semminek eszméje nincs, mert maga az egyszeri megvalósulás.” (84.) Pedig minden bizonnyal léteznek ilyen modellek, az egyik legkézenfekvőbb példa a nyelv, mint jelrendszer lehetne, mely szintén „eszméket” és „modelleket” hoz létre azért, hogy az egyszeri létezőről egyáltalán beszélni tudjunk, hiszen a beszéd az az aktus, amikor valamiről valamit megállapítunk. Ehhez azonban egyedi és általános fogalmak létrehozására egyaránt szükségünk van. Ha másért nem, hát azért mindenképpen, hogy ugyanazt a hangalakot egynél többször használhassuk, s ne járjunk úgy, mint Swift Gulliverjének nyelvészprofesszorai, akik hátizsáukból előszedegetett tárgyak mutogatásával kommunikálnak, megelőlegezve ezzel Wittgenstein osztrénzív definícióját. A logika mellett a számmal kapcsolatban is Prótagórasz szofisztikus *homo mensura* elvét, valamint Gorgiasznak a megismerési folyamat adekvát voltát kétségbevonó tételeit használja fel a szerző, mikor úgy véli, hogy a szám nem lehet törvénye egy kaotikus multiverzumnak, melynek ez a káosz a legfőbb s talán egyetlen tulajdonsága. Platón barlang hasonlatát is ebben az értelemben veszi szemügyre, megállapítva, hogy az ideák objektív valóságára vonatkoztatott hasonlatnak bizonyító ereje nincs. Persze nem is biztos, hogy Platón a barlang hasonlattal bizonyítani akart, lehet, hogy csak egy elképzelést szeretett volna modellezni, illetve az is lehet, hogy azoknak van igazuk, akik úgy látják: bajos lenne minekünk belátni azt, hogy Platón mit is akart mondani tulajdonképpen, szerény értelmezéseinkre vagyunk csupán utalva, melyek közül egy a szerzőé, aki az Arisztotelész óta talán legelterjedtebb

Platón-értelmezéshez csatlakozik ideainterpretációjával.

A létet, mint adottságot tárgyaló könyvben már a lételmélet vérbeli határi terminológiáival találkozhatunk. *Heliáne* című regényéből hosszan idézve fejti ki a bosszúálló élet (lét?) fogalmát: „*az élet megbosszulja azt, aki előle kitér.*” (92.) A gonoszelvűség manifesztálódik az életben, legalábbis abban az értelemben, miszerint a lét (kozmosz?) sem nem jó, sem nem rossz, hanem közömbös. Mindezek a gondolatok a már említett de Sade márki természetfilozófiai nézeteire emlékeztetnek, akárcsak az is, hogy az élet értelmének keresése ellentétben áll az életöröm tényével. Persze kérdés: mi mást szeretnénk megtalálni, mint az élet értelmét? Értelmes lesz-e az, amit végül találunk? És végül: örömünk telik-e majd a leleményünkben? A szerző számára továbbra is a lét a legfontosabb kérdés, de már az önészlelés ténye is felvetődik, mint a létproblémával párhuzamos kérdéskör. Shankarának a létre vonatkozó megállapításait ő is érvényesnek tartja: az élet (lét) törvényei: visszavonhatatlanok, megfordíthatatlanok és keményen (istenien?) büntetik megszegésüket. Egyetlen emberhez méltó (metafizikai) bosszú tűnik kivihetőnek a lét közönyös teremtmény-kényszerítő aktusával szemben, ez pedig *A tragédia születését* író Nietzsche szilénoszi „jótanácsa”: a legjobb nem létesülni, és másodsorban legjobb mielőbb meghalni. Erről a jónak tűnő tanácsról mutatja ki aztán Határ, hogy szabad választásában még ez sem releváns, hiszen az amúgy is közönyös lét számára mindegy, hogy a létező mit választ, illetve: a létesülésbe belevetve esélye sem nagyon van mást választani, mint a létet. A létértelmezés kapcsán merül fel egy másik – többek között szintén Nietzschéhez kapcsolható – probléma: Maya fátyla, mely mindig megakadályozza a létezőt a tisztánlátásban. Az író szerint Maya fátyla bennünk van, nem más mint az a vak és orgiasztikus létigenlés, mely az erotikában nyeri el adekvát formáját. Ez takarja el előlünk azokat a lényegiségeket, amelyek valószínűleg sohasem léteztek. Maya fátylába vagyunk mindnyájan beleszöve, érzékelésünk ténye és folyamata fontosabb, mint tárgy vagy eredménye. (266.) Misztika és mitológia ugyanígy az erotika felől értelmeződik: „a magasrendű, hominiform istenfogalom megalkotásában az erotikus kiszolgáltatottság tapasztalatának általában, és az erotikus ősingerképző *plexus solaris* reflexívének különösen, igen nagy szerepe volt.” (109.) A keletkezés kényszerét nem befolyásolhatjuk, a világ tőlünk független létező.

Pascal szerint az igazi filozofálás ott kezdődik, ha csúfoljuk a filozófiát, azaz kétségbe vonjuk, kérdésessé tesszük. Heidegger szerint éppen a

kérdésben, a kérdésségben van a filozófia, a metafizika léte. Határ is kérdéssé teszi filozófia és nyelv viszonyát, és csúfolja a filozófiát, amikor azt tételezi, hogy a filozófia törekvése a nyelv felülvizsgálatára eredménytelen és szükségképpen kudarcra ítélt vállalkozás. Wittgenstein belátta, „hogy a filozófia »álproblémáit« nem a nyelv beépített idiotizmusai eredményezik, hanem a dogmák eszmevilága, annak fogódzói, a kulcsfogalmak »entitássá« bővítése/nagyítása.” (421.) A szerző szerint egyáltalán nem baj, hogy a nyelv nem logikus, ezért még nem kellene megtisztítani önmagától, „hibái” inkább komikusak, semmint tragikusak. „Az embernyelven szóló filozófia (...) a szubjektum szabadsága és kényszere.” (120.) Az embernyelv a jelenségvilágot az emberre vonatkoztatva tartalmazza, mint ahogy a hollók nyelve a hollóra vonatkoztatna. Határ szerint egyébként már Platón kihúzta a talajt a nyelvfilozófiák szofisztikája alól, éppen *Szofisztész* című dialógusában. A nyelvi metaforáktól megtisztított filozófia lenne az igazi filozófia? A szerző a metaforák leleplezésével a gondolati rendszereket is leleplezi, de arra is rámutat, hogy *nyelvi* metaforák nélkül nem létezne a filozófia. Valószínűleg azért éppen a metaforákat vizsgálja, mert ha a gondolati rendszereket axióma- vagy alapkeresés szándékával a lényegi mondanivaló kutatása közben lebontjuk, akkor csupán ezek a metaforák maradnak. Persze azon is érdemes elgondolkodni, hogy modelleznek-e valamit ezek a metaforák, és ha igen, akkor mit, és ha mit, akkor gondolkodásunk számára miképpen és mennyiben ragadható meg az a *mi* (ami egyébként egészen Arisztotelészig a görög filozófia egyik legalapvetőbb kérdése volt.)

Azoknak, akik a nyelvi jelrendszernek és a gondolkozásnak kizárólagos összefüggését tagadják, a 440. oldalon ad választ Határ Győző. Bár ez a válasz nem volt meggyőző számomra. Nem derült ki belőle, hogy a zene vajon miért nem jelez, s miért nem képzelhető el az emberi gondolatok közvetítésére a nyelven kívül más jelrendszer, mint amilyen például a zene vagy a matematika.

A filozófiának, mely teljes tudatlanságunk felfedezése, örök origo pontja a semmi. A semminek talán legszakavatottabb kutatója századunkban az a Heidegger volt, akinek stílusát már kicsúfolta Határ, s a fordításról megformált szigorú nézeteit is beemeli az *Özön közönynek* a fordítás filozófiai problémájáról szóló részébe, mely nem is kezdődhetne mással, mint Origenész híres-hírhedt ουσια - ὑποστασις értelmezésével, melyet sokan felelőssé tesznek azért, hogy az ουσια-t sub-stantia-ként fordították latinra. Határ úgy érzi: az a Heidegger, aki nyelvről és fordításról szólva oly szigo-

rúan ügyel a szó-lalásra, valójában regényesíti a filozófiát. Szomorúan állapítja meg a wimbledoni gondolkodó, hogy Heideggerből kultusza pop-Heideggert gyártott olcsó szemináriumokkal és célzatos brossúrákkal. Úgy látja, hogy az utolsó egzisztencialisták (Camus-t és Sartre-t is ide sorolja), egyben az utolsó romantikusok, akik a szabadság etikai vagy politikai értelemben fölvetett fogalmát belerángatták az ontológiai vizsgálódásokba. A szerző a Fekete-erdei filozófus mestergondolatának tartja viszont a „nyelv a lét háza” gondolatot, még akkor is, ha éppen ez a nyelv gátolja a filozófiát munkálkodásában, habár véleménye szerint a metafizika lényegi tevékenysége éppen önmaga dehonesztálása. „A bölcselet privilégiuma a tudatlanság.” (144.) A filozófia „szabad lengésének” képzete az avantgarde ad hoc jellegét és a primitivizmussal való kapcsolatát juttathatná az olvasó eszébe, ha Határ gondolatai egyszerű helyett primitívek, és nyílt, szigorú szerkesztésűek helyett rejtjelezve nem jelentve jelentők lennének.

Az *Özön közöny* írója a filozófia elsődleges rendeltetésének az *αρετη* kutatását tartja. Ez a szó eredetileg szellemi-testi-lelki kiválóságot, erényt jelentett. Éppen ezért Határnak ez a kijelentése megkérdőjelezhető, hiszen ő az ontológiát tartja a metafizika központi területének, nem pedig az etikát. Annál is inkább, hiszen a különböző tanokról, ideológiákról és doktrinákról, neki is ugyanaz a véleménye mint az általa idézett Nagardzsunának, aki szerint „csak tévtanok vannak.” Ezeknek a tévtanoknak szomorú története Határ filozófiatörténetében a patrisztika és a skolasztika kora, melyben eleve ítélet alá esik Brabanti Siger „kétféle igazsága”. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a filozófia igazsága alárendelődött volna a teológia igazságának. Sokkal inkább arról, hogy a teológia eleve megkérdőjelezte a filozófia igazságának jogosultságát. Az *Özön közönyt* olvasva Voltaire-nek és Nietzsche-nek szállóigévé vált mondatai juthatnak az eszünkbe, a „Tiporjátok el a gyalázatot!” és az „Átok a kereszténységre!”. Miközben azonban Határ – jogosan – ostorozza és kárhóztatja a középkori egyház diktatórikus gyakorlatát abban a tekintetben, ahogy például az a „Párizsi tételek” áttekintéséből kiderül, elfeledkezik arról, hogy az egyház olyan – filozófiai jogcímen felbukkanó – kutatásokat is visszatartott, amilyenek napjainkra a klónozáshoz, több faj végleges eltüntetéséhez, tömegpusztító fegyverek és tömegbutító kommunikációs eljárások felfedezéséhez és elterjedéséhez vezettek. Állandóan szem előtt kell tartani a gondolkodás viszonylagosságát és következményeit, valamint azt, hogy a „minden általunk észlelt dolog antropomorf és minden ember által végigvitt cselekvés- vagy gondolatsor emberi” kijelentés valóban helytálló, tehát nincsen itt sem inkább vagy

kevésbé igaz vélemény. Határ Győző is rámutat, akárcsak *Scientia Sacra II.* című művében Hamvas Béla, hogy a kereszténységnek legnagyobb ellenfele egész eddigi fennállása alatt az egyház volt. Kierkegaard a szerző szerint „belülről” támadta a kereszténységet, mint egy fanatikus, de megszomorodott, megkeseredett hívő. A wimbledoni gondolkodó, aki szerint „minden eszme előjel nélkül, abszolút értékben számít csupán”, úgy véli, hogy a középkori hittudomány legnagyobb haszna a filozófia számára az absztrahálás képességének kifejlesztése volt. A bölcseletben semmi sem megy veszendőbe, a régebbi korok, idegen kultúrák sem voltak primitívek jelenkorunkhoz képest, a vágyott vagy követelményként előterjesztett abszolút tudás csupán absztrakció, nem árt tehát, ha a filozófiatörténet spektrumát lehetőségeinkhez képest a maga teljességében próbáljuk meg szemlélni sine ira et studio, hiszen „több filozófus többet lát” (169.) Vezetőnk az emberi gondolkodás történetének rögzös útjain ezekkel a szavakkal ismét a patrisztika korába utasít, hogy Nagy Szent Baszileosz fénytáának fejtegetése kapcsán rámutathasson: az istenképzet kialakulásában talán nem csak a plexus solarisnak, de az optikus reflexívnek is szerepe lehet. Talán Szent Ágoston használta először a „lelki szem” kifejezést. Ezt veszi át és híresíti el a *Theologica Germanica*, mely szerint a lélek jobb szemével az örökkévalóságot, a ballal a teremtést és az idő folyását szemléli. A jobb szem Meister Eckhart szüinteresziszével vethető egybe, amely majd Spinozánál bukkan fel újra: „az a szem, amellyel látom Istent, ugyanaz a szem, amellyel ő visszanéz rám.” Metaforikánkat egyébként is a fény uralja. A fény mítosza éppen olyan, mint a holdraszállás mítosza, a newtoni fizikáé, Orpheuszé vagy akár az idegrendszeré. A fény felé forduló és a fénybe tekintők valamilyen módon mindnyájan az Istennel való misztikus egyesülésre törekedtek. Max Scheler szerint az ember mikrotheosz, és csak rajta keresztül lehet eljutni Istenhez. Ávilai Szent Teréz tagadta az akaratlagos extázis lehetőségét, az Athosz hegy szent remetéi pedig éppen ennek az akaratlagos extázisnak a megvalósítására törekedtek, saját bevallásuk szerint nem is eredménytelenül. A teremtmény a fény felé hatol, hogy egyesülhessen teremtőjével. Ezt az egyesülést Határ szerint a szúfi bölcsek túlságosan szó szerint vették, mert extatikus beszámolóikból a homoszexuális orgazmus átélésére lehetett következtetni. A *Korán Fény Szűrője* volt egyébként a szúfi misztério-zófia alapja. A hívő a fényt az istenséggel, az abszolútummal vagy az abszolút pozitívval azonosítja, illetve társítja. Eckhart mester számára inkább a semmi tűnhetett jobb metaforának az Istennel kapcsolatban, s ezzel a semmivel a nyugati gondolkodás egyik leg-

többet vitatott fejezetéhez értünk el. Heinrich Suso konstanzi apát Eckhart és Tauler tanítványa volt, szerinte Isten „semmilyen”. Ez a semmi és semmisség nem pusztán a teológiában gyökeresedik meg, igazi kiteljesedését a metafora a filozófiában éri el. Mégpedig úgy, hogy az ontológiai és a fenomenológiai vizsgálódásokra egyként hatást gyakorol. Jaspers szerint a tudásélmény felsőfoka a teljes mitsemtudás. Ez az az élmény, melyről Nicolaus Cusanus is beszámol egyik álmát leírván, miszerint a megismerés határain járva nem emberi léptékű, hatalmas falnak ütközött. Ebből a látomásból merít ihletet Határ Győző, mikoris minden korok filozófusait táboroztatja Cusanus Falánál, a megismerhetőség emberi léptékkel felfogható birodalmának határán. A *Letáborozás, seregszemle* című fejezet ilyenformán a mű központjának is tekinthető, de gondolati főtengelynek mindenképpen. A fejezet legfontosabb tanulsága, hogy az ontológiát létünkkel kaptuk, s ez az a csapda, melyből nincs menekvés, igaz, nincs is hova, mivel a semmi létét avagy nemlétét éppúgy tagadja a szerző, mint bármilyen istenség létét. Ahol ismeret- és lételmélet összefonódik, ott helyezi a figyelem középpontjába Descartes „cogito”-ját, illetve annak kritikáit: Georg Christoph Lichtenberg, Hume, Vico, Szolovjov, Schopenhauer és Webb nézeteit. A tudat elsősorban önmagát, pontosabban önmaga létét észleli, de éppen mivel kétségbevonhatatlanul létezik – Határ szerint –, bajos a „cogito” kérdésében dönten. Végül Kant tisztán logikai megoldását idézi: a cogito ergo sum kijelentés azért sántít, mert a létezés nem predikátum. A továbbiakban Empedoklész és Parmenidész episztemológiai és ontológiai nézeteiről olvashatunk. A kereszténység *életszentsége*, Heidegger és Jaspers *autentikus léte* tulajdonképpen az indiai ontológia *satya*-ja, a „van-ság”, az *életigazság*. Ez pedig valószínűleg nem más, mint a szörnyűséges kozmosz vegetatív lét törvényének egyetlen és emberen kívüli igazsága. Ezen a ponton merül fel a kérdés: miért a lét *képzete* gondolódik, és miért nem maga a lét? És miért nem más, mint a lét? És végül a leibnizi kérdés: „Miért van inkább a létező, és miért nincs inkább a semmi?” Határ azzal kezdi, hogy szerinte a lét gondolódik bennünk, bölcséletünk pedig (Collingwood szavaival) egyetlen lankadatlan kísérlet egyetlen permanens probléma megoldására, ami valószínűleg nem más, mint a létprobléma. Ez a lét ráadásul unos untalan mint Isten vagy istenség kerül elibénk a csábító és csalfa metaforák fiziológias látszat-igazolásai miatt. Talán ezért is tartja Határ emberhez méltóbbnak a keleti vallásbölcséletet a három monoteista vallásnál. Szerinte a monoteisták kipusztították, a léten kívülre helyezték az Istent. Úgy tűnik, hogy a monoteista vallások alapvetően filozófiaellenesek. Ezek szerint valóságos csoda,

hogy létrejött a nyugati civilizáció filozófiája, s hogy a középkorban is léteztek filozófiai fakultások. Újból felmerül Isten létének kérdése, akiről a biologikum felől tekintve könnyen elképzelhető, hogy gonosz, azonban leginkább mégis semmilyen, nemlétező. Teológia és filozófia határterületein járva a szent kategóriája a következő, mely vizsgálódásra adhat okot a szerző számára. Rudolf Otto *A szent* című művét kritizálja, talán túlzottan szigorúan és szabatosan. Főleg azon kijelentésével lehetne vitatkozni, miszerint: Otto „hitének történelmi eklekticizmusa tág ugyan, de nem fér bele sem a klasszikus ókor »pogány« szentsége, sem a buddhizmus *vanaprashita*-remetéinek egyszerű életszentsége.” Mindebből úgy tűnhet, mintha Otto kizárólag a monoteista vallások szentségfogalmával foglalkozna, s azok közül is inkább csak egy bizonyossal. Ezzel szemben *A szent* minden bizonnyal azért lehet a vallásbölcselet egyik alapvető művének tekinteni, mert szerzője a szent fogalmának legáltalánosabb és minden korok minden teológiai kultúrájában alapként meglévő vagy akként feltételezhető meghatározását próbálta kialakítani, és a vallási eltérések helyett inkább a személy pszichikumának és fiziológiás érzékelésének változásai által próbálta behatárolni a szenttel való szembesülés élményét. Az *Özön közöny* 393. oldalán található Otto-kritika pedig szinte önellentmondásos, hiszen sem a filozofálás, sem a hit nem volt sohasem demokratikus, eltekintve attól a szálnalmas és szörnyű térítési próbálkozástól, amely a kereszténységet és az iszlámot jellemezte, vagy jellemzi ma is. Végül az APPENDIX/20 negyedik és ötödik bekezdése nem száll vitába *A szent* szerzőjével, és nem mond ellent Ottonak, hiszen *A szent* többek között arról szól, hogy a hit egyszerre alkat és választás kérdése, hívők és nem hívők tehát jól megférhetnek a világban. Határ éles határvonalat húz a keleti vallásbölcseletek és a monoteista vallások közé. Buddhát, aki vallásalapító volt filozófusként emlegeti, a monoteista vallások alapítóiról viszont rossz a véleménye. A buddhizmust, mint elitista irányzatot ismeri el, de arról nem ír, hogy a zsidó vallás is elitista volt, és egészen napjainkig az. A szerző sejteti olvasójával, hogy filozófia és teológia valamilyen módon kart karba öltve járnak, csak az a kérdés: milyen módon? Erőszakosan vagy szükségszerűen? Az Isten jóságának, illetve gonoszságának kérdése Leibniz már említett híres kérdésére hasonlít (habár előbbi talán etikai, utóbbi ontológiai): „Miért van inkább a létező, miért nincs inkább a semmi?” A választ Démokritosznál találjuk: „A létező semmivel sem létezik inkább, mint a nemlétező.” Idekívánczik még a Csontváry Kosztká Tivadarnak tulajdonított kijelentés, aki, mikor megkérdezték tőle, hogy van-e Isten,

állítólag ezt mondta: „Isten nem ember, hogy legyen vagy ne legyen.”

Leibniz kérdésére visszatérve: Heideggernek valószínűleg igaza van, amikor a *Bevezetés a metafizikába* című művében azt írja, hogy ez a kérdés hívja elő a létről való gondolkodást. Nemcsak provokatív szerepe van az ontológiában, de ezt a szerepet a provokált gondolkodók sem vonhatják kétségbe. Lét és nemlét viszonyának pikantériája az, hogy habár létező észlelésünkkel a nemlétet valóban *nem* tapasztaljuk meg, de *egyszer* eljön az idő, amikor nem leszünk, *nem létezőnk* többé, és habár erről a nemlétezésről nem tudjuk, hogy *milyen*, de azt éppen úgy tudjuk, hogy *van*, illetve, hogy számunkra (is) *lesz* ez a nemlétezés, mint ahogy létezésünk boldogságáról is bizonyos tudással rendelkezünk. Ebben a szövegkörnyezetben mellékes, hogy logikus vagy illogikus a fenti gondolatmenet, mint ahogy az is mellékes, hogy van-e (lét)jogosultsága a logikának (bármilyen logikának). A kérdés pusztán ennyi: tudjuk-e bizonyosan, hogy meghalunk avagy nem? Ha igen, akkor azért *van* nemlét, ha meg nem, akkor mi van egyáltalán mint filozófia? És hová tűnt az istentelen káosz özön létbizonyossága? Már maga a tény, hogy Határ Győző igen jelentős teret szentel a semmi, nemlét, nemlétező, nincs kategóriáinak, mutatja, hogy a gondolkodás számára mennyire fontosak ezek a fogalmak még akkor is, ha csak pusztán gondolat-katalizátoroknak használnánk őket. Filozófiai szerepüket tehát vitatni kár.

A teológia mellett, amely szolgálólányává akarta volt tenni a filozófiát, a legnagyobb veszély minden bizonnyal a hasznosság elvéről szónokoló ideológiagyárosok felől leselkedett és leselkedik most is a szellemben szabadon lengő filozófiára. Határ Győző pontosan határozza meg az ideológiák tarthatatlanságát és azt a veszélyt, amit a haszonelvűség jelent a gondolkodás tudományára. Az utilitarista pragmatizmussal szemben a legfontosabb érv: jelentés és igazság *nem lehetnek* szinonímák. A hasznosság nem lehet kritérium a filozófia számára, mert a filozófia nem hasznos vagy haszontalan. „Mindazok az iskolák, amelyek pszichológiai mozzanatok – készséget, szükségletet – érvül használnak fel, hogy ontológiai felismerések igényével fellépő eszméket, eszmerendszereket fogadtassanak el a *hoi polloi*-val – számunkra, ontológusok számára gyermetegek és használhatatlanok.” (240.) A szerző Bergyajev pragmatizmus-kritikáját is idézi, majd arról értekezik, hogy az ontológia felette áll mindenféle hasznossági meggondolásoknak. „A filozófia és a haladás kizárja egymást.” – írja a 339. oldalon, és ez a pontos kijelentés valószínűleg összefoglalja bölcselet és társadalmi-gazdasági-politikai fejlődés viszonyának kérdéskörét.

Minden filozófiatörténet a gondolkodás változási folyamata időbeliségé-

nek egy bizonyos szempontból történő szemléléséből adódik. Mégpedig úgy, hogy a szemlélt folyamatból kiragadott mozzanatok fontosságát az a bizonyos szempont axiómatikusan meghatározza. Határ Győző szerint „Az igazság elsődlegesen bölcséleti kategória.” (252.) De elképzelhető egy olyan szemléleti pont is, ahonnan nézve a bölcséletet lenyeli ez az „igazság”, megemésztí és elhullajtja. Éppen azért, mert inkább kötődik a praxsiszhoz, mint a tekhnéhez, a metafizika egzakt tartományához. Egzakt igazság viszont nincs, és – Parmenidésszel szólva – mivel csak a létező dolog kutatható (esetünkben, ami a metafizika számára megragadható a maga egzakt-ságában), ezért a nemlétezőt ne kutassuk, arról tudomásunk nem lehet. Tudvalevő, hogy a különböző teológiák mind ennek a bizonyos igazságnak a birtokosaiként tartották számon saját magukat. Azonban ne irigyeljük tőlük nemlétező igazságukat, őket is megette, semmi-sítette ez a nemlétező, mint ahogy erre Határ teológia és klérus bírálataiban már többször rámutatott.

A halál közelségének tudata katalizátorként hat az elme ontológiai eszmefuttatásaira. A halál az élet utolsó és minden bizonnyal legfontosabb feladata. „Ahogy a halálhoz közeledik az ember, úgy távolodik az *élőknek* a halálról alkotott fogalmaitól.” – írja Határ, művének 291. oldalán. Nem az a kérdés, hogy miért, mi célból élünk itt e Földön, hanem, hogy miért szemléli oly kíváncsian a kozmosz a létezők idegi (ön)észlelése által önmagát? Ennek a kérdésnek a kapcsán alkotja meg a szerző a „visszanéző lét” terminusát, mely valamilyen módon azonosnak tűnik az özön közönnyel jellemezhető „multiverzummal”. Ez a multiverzum pedig mintha Platón istenségére emlékeztetne (melyről nem annyira a *Timaiosz*-ban, mint inkább a *Parmenidész*-ben vagy a *Szofisztész*-ben tudhatunk meg lényeges dolgokat), no meg Plótinosz vouç-ára, természetesen más-más nézőpontból. Erről a lét-ről az erkölcs hiánya állapítható meg. Alapvetően ártatlan –mert abszolút közömbös. Határ Győző azt javasolja, hogy a leibnizi kérdést a következő módon alakítsuk át: „a teljes östudatlanságban való ontikus elhenteredés helyett miért, hogy a lét a létezésére *felfigyel*?” (306.) Rendkívüli fontosságúnak tartja, hogy a preszokratikusok központi problémája, a lét korunkban újra a figyelem homlokterébe került. „Az ember úgy van a létben, ahogy a lét van az emberben.” –írja művének 313. oldalán. Csakhogy szerzőnk szerint a metafizikai spekuláció tárgya „nem a létesülés, hanem a megismerés kényszere” (310.), szervült kíváncsiság. „A metafizika tehát az *önészlelékenység ontológiájának* a vizsgálata kell, hogy legyen, az *önészlelékenység* spekulatív lehetőségeinek aporiája.” (311.) A wimbledoni gondolkodó úgy

látja, hogy az emberi szellem történetében ontologikus és aporetikus korok váltják egymást. Ezt a jelenséget a szellem dichotómiájának nevezi el. Szerinte ezt is az „életteni korrózió” eredményének kell tartanunk, mely korrózió az idegrendszert érinti. Akárcsak Várkonyi Nándor, Határ Győző is a bölcsészet- és természettudományok relativitását és az axiómatikus misztikusságot tartja jellemzőnek az ember által létrehozott tudományokra. A világmindenséget kutató tudományos módszerekről megállapítja: „A kozmosz a mi értelmezésünkre nem vár.” (402.) Matematikakritikája azonban elgondolkodtató. Nem hiszem, hogy a szám ígézet és ősparadoxon lenne, a matematika pedig a számmisztika határeset. A szerző véleményét osztom én is azokkal kapcsolatban, akik az említett okkult fogalmakat látják a számokban, de úgy vélem, hogy a matematikai és geometriai tárgyakra nem pusztán a matematikusoknak, fizikusoknak és csillagászoknak van szükségük, de a preszokratikus szofizmuskritikák óta magának a filozófiának is. Hiszen többek között a pont, mint matematikai létező tételezésével sikerült Gorgiasz agnosztikus tételeinek logikai bukfenceit belátni és beláttatni. Az APPENDIX/27 is mintha inkább alátámasztaná a matematika szükségességét, mintsem kétségbevonná, hiszen egzakt tudomány az is, akárcsak a filozófia. A 329. oldalon a szerző abból a pozícióból kritizálja a matematikát, a fizikát és csillagászatot, amelyet a teológiával kapcsolatban oly élesszeműen bírált, a metaforikus képzettársítást és annak bizonyító erejét, mely valójában semmit sem bizonyít, kérve számon az említett tudományokon: „a számok beszéde, matematikai körülírások, fogalmi struktúrák csupán, melyekhez vagy *semmilyen* érzékletes képet nem tudunk –vagy csak *abszurd* képet tudunk társítani.”

A megismerés létből adódó kényszere az emberiséget mindörökké a filozofálás szükségyszerű tevékenységére fogja predestinálni. A lét azonban természeténél fogva kiismerhetetlen marad, talán ezért nem is olyan nevetséges a nyelvfilozófiák aggodalma a kimondhatatlanról, a megnevezhetetlen létről. Ilyenformán új értelmet nyerhet az ifjú Wittgenstein tautológiája: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.” A végső dolgokról elmélkedve a létbe vetett létező a semmi(sülés) felé haladtában ráébred, hogy a tudásnak, amennyiben létezik egyáltalán, nincs következménye. A létözön közönye kozmikus. „Szemléleti formánk, az egyetemes emberi tudás,(...) csupán a jelenségre vonatkozik, a világra nem.” (351.) Ebből a szemszögből nézve az isteneszme is úgy határozható meg, mint a jelenségvilág megismerésének egyik legősibb munkahipotézise. Lehetséges, hogy azért filozofálunk, hogy kielégítsük a lét önmagára irányuló kíváncsiságát? A válasz

természetesen nem olvasható ki *betű szerint* Határ Győző tiszeteletet parancsolóan alapos munkájából. Mindenesetre az erre a létre vonatkoztatható egyetlen antropomorf jelző – kijelentés a közöny.

RAGASZTHATATLAN SZÍV

Az írás és a halál viszonyának értelmezése kapcsán írja Foucault, hogy – a halál legyőzését, az élet jövőbeli biztosítását célzó görög vagy arab narratív stratégiákkal szemben – kultúránkban az írás a halhatatlanság megteremtése helyett az élet feláldozásához kötődik.¹ S jóllehet a francia gondolkodó ehelyt elsősorban az individualizáció jeleinek érvénytelenítésén ügyködő szerzői szubjektum állapotát diagnosztizálja, aki különféle narrációs technikák mögé bújva úgy temeti el magát műveiben, akár egy kriptában, *A halálöszön és az életöszönök* újrafelfedezése óta a halál jegyeit magában hordó nyelv képzete Foucault írása(i) mellett még számos, egymástól eltérő indíttatású (irodalom)elméletnek is fontos szereplőjévé vált, így például – hogy csak néhány „b”-betűs francia sztárfilozófust említsek – Bataille, Blanchot, Baudrillard vagy Barthes munkásságán keresztül.

E szövegében Freud azt állítja, hogy a halálöszön mindenütt jelenlévő hajtóereje az inorganikus állapotba való visszatérésre kényszerítő legintenzívebb késztetés, amely az organizmus majdani „saját halálát” szabályozza. E felismerés értelmében bármely organizmus léte csupán élete ezen végcéljának folytonos kitolása, késleltetése, elodázása lenne.² Freud igénye, hogy a halált a lét alapvető mintázataként hozza vissza az életbe – vagyis a vitalista elképzelések cáfolata – a későbbiekben meghatározó elemévé vált azoknak a filozófiai diszkurzusoknak, melyeket Habermas az antropocentrikus gondolkodás és a humanista önértelmezések végéről való híradásokként értelmez.³ Mindezek előrebojtása azért tarthat számot némi jelentőségre, mert *A szív segédigéi*-ben – legalábbis első nekifutásra – éppen a halál íródása emelkedik a szöveg tárgyává. Az anya halála – avagy általában véve, az elmúlás, mint hagyományosan magasztosnak, az alkotói elmélyülést

¹ M. Foucault: Mi a szerző; in: *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999. 122-123.

² S. Freud: *A halálöszön és az életöszönök*; Budapest, Múzsák, 1991. 69.

³ J. Habermas: A temporalizált eredetfilozófia túllicitálása: a fonocentrizmus derridai kritikája; in: *Filozófiai diskurzus a modernségről*, Helikon Kiadó, 1998. 135.

jelzőnek tekintett írói téma – itt olyan *nyelvi* problémaként jelentkezik első-sorban, melynek keretein belül a mű az önnön tárgyához való lehetséges diszkurzív viszonyulások keresését problematizálja.

A másodmodernség e nyelvi tapasztalatát, vagyis a megalkotottság mikéntjének pragmatikáját a művészet „igazságával” azonosító narrációs technika már a *Termelési regény* óta nem idegen Esterházytól. Ám *A szív segédigéi* esetében nem pusztán bizonyos szituáció(k)hoz kapcsolható nyelvi viszonyulások tematizálódásának lehetünk tanúi, hanem írás és halál, Lét és Semmi, én és nem én kölcsönösségen alapuló feltételezettségének, pszichológikus megközelítésének is. E dichotómiák egymásbacsúsztatása az irodalom immanens problémájaként jelentkezik a műben, ami ezúttal éppen e problémákkal való viaskodás verbalizációjaként hozódik létre. A létének feltételein rágódó, önreflexív írásmód olyan skizoid szöveget eredményez, ami csak saját alapzatának megkérdőjelezésén keresztül képes életre kelteni magát, létét önnön felszámolásából nyerve szinte pontosan modellálja a freudi paradoxont, mely szerint „az örömelv valósággal mint-ha a halálösztönök szolgálatában állna.”⁴

*A szív segédigéi*⁵ olyan irodalmi mauzóleum, ami jópár holttestet rejt magában; e corpusokat – halott testeket és szövegtesteket – az időből való kiszakítás vágya tette a szöveg tárgyává (és itt lehetett volna például jelentősége az oldalszámozás hiányának); a mű így voltaképpen a halál atemporalitálásának emléken élösködik, vagyis lineárisá, strukturálttá, időbelivé akar alakítani egy ilyesféle tulajdonságokkal éppenséggel ontológiai meghatározottsága okán nem rendelkező dolgot. Az univerzális gyász középpontjába a halott anya figurája íródik be, akinek szubjektivitása csupán diszkurzív szerep, hiszen alakja összemosódik a *Vágy nélkül, boldogtalan*, vagy akár *Az Idegen* anya-alakjával, sőt – mint erre a későbbiekben kitérek majd – bizonyos nem anya-szerepben megismert corpusokkal is.

A „szülő” elvesztése fölött érzett fájdalom, illetőleg az ezen történő túllépés kényszere így alighanem az irodalmi elődökhöz fűződő viszony allegoréziseként válik értelmezhetővé. S miután *A szív segédigéi* leginkább

⁴ S. Freud: ib. 110.

⁵ A művet az 1986-os Bevezetés a szépirodalomba c. kötetben megjelent formájában vizsgálom. Ez részint a szövegzárlat tekintetében tér el a történet 85-ös kiadásától, részint pedig abban, hogy a szöveg itt lapszámozva olvasható – ami technikailag megkönnyíti ugyan a hivatkozásokat, viszont számos ígéretnek tűnő értelmezési lehetőséget is érvénytelenít.

idézetekből építi fel önmagát, az intertextuális szöveg- emlékek a múlt rekvizítumaiként maguk is az elmúlás, a gyász jeleiként funkcionálnak, s – paradox módon – holtukban kelnek életre Esterházy mauzóleumában.

Az idézetek szövedéke mögött önmagát – mintegy foucaultilag – eltűntető szerző eképp magát is eltemeti saját szövegében, miáltal újabb tetemmel gyarapodik a hulláktól már amúgy is hemzsegő történet. A *Bevezetés...* utolsó három írása – amint erre Kulcsár Szabó Ernő is rámutat⁶ – egyébként is igencsak konzekvens az öldöklés tekintetében. Míg ugyanis *A mámor enyhe szabadságá*-ban a szubsztanciális epikai tényezőkkel együtt a korábbi Esterházy-művek szereplői esnek a szöveg áldozatául, az ezt követő, Danilo Kiš-től átmásolt történet a szerző(i név viselőjének) haláláról tudósít, mígnem *A szív segédigéi* parte-cédulái végére – az első kiadástól eltérően – a „Vége” és a „Mindezt majd megírom még pontosabban is” handkei zárata közé egy (ön)idézetekből montírozott szöveg applikálódik, melynek utolsó sorai az iménti Kiš-műnek a halál egyedüli bizonyosságát állító zárómondatát idézik.

Mindez még annak belátása mellett is állítható, hogy *A Bevezetés...* szövegeinek lineáris rendjébe az epikai konvenciók e módszeres lebontását belelátó értelmezés nyomban esetlegessé válhat a kötetegész szerkesztettségének azon jellegét is röpké figyelemre méltatva, ami már Csuhai István régebben megfogalmazott véleménye szerint is „felszámolja az írás és a hagyományos könyvkép rendjét, a linearitást.”⁷ Ez annyit jelent, hogy a kötet non-linearitása bizonyos térképzetességet kölcsönöz a műnek, ami a folytonos választás (sartre-i) kényszere elé állítja olvasóját: a szerteágazó utalásrendszer, az egyes művek egymáshoz való viszonyának szemantiku-ma, a nem verbális információk bizonyos szövegrészekhez történő kapcsolódásai a mű hálószerű szerkezetén belül arra sarkallják a befogadót, hogy egyfajta vándorként hozza létre saját olvasatának térképét vagy térképeit, melyek nyomán azután az egyéni térbeli választások mégiscsak időbelivé lesznek, s linearitássá – a legjobb esetben is multiplikált linearitássá – rendeződnek a hálózat járatai. Ezek alapján *A szív segédigéi* lapszámozás nélküli kiadása akár a *Bevezetés...* nem-lineáris térszerkezetének előképe is lehetne, ahol az egymásra *nem következő* oldalak a temporalitás tagadásának

⁶ Kulcsár Szabó Ernő: Esterházy Péter; Kalligramm; Pozsony, 1996. 190.

⁷ Csuhai István: A pontos után, a még pontosabb előtt; in: Balassa (szerk.): Diptychon, Magvető, 1988; 25.

láthatatlan jeleiként állanak.

A gyász egyik vizuális jelölője a szövegbe applikált „fekete lap”, melynek érdekessége többek között abban is rejlik, hogy maga is idézet, hisz a *Tristram Shandy* úr életét és gondolatait megörökítő halhatatlan regényében Sterne már több, mint két évszázaddal ezelőtt alkalmazott egy az Esterházyéhoz megtévesztésig hasonló koromsötét oldalt. (Az ír szerző neve egy rövid utalás erejéig fel is bukkan *A szív segédigéi*-ben [Besz. 688]). Mindkét műben egy haláleset – Esterházynál az „anya”, Sterne-nél Yorick halála — után kerül sor e gyászos gesztusra. Az új kontextusba kerülő idézetek szemantikai módosulásait figyelembe véve azonban az Esterházy-féle „black page” alighanem jócskán eltérő jelentésre tesz szert, mint a sterne-i textúrában⁸, ahol e lap a regény nyelvkritikai vonulatának vizuális megjelenítőjeként a ki nem mondható, csupán megmutatható entitások pre-wittgensteiniánus problémájaként értelmezhető. (Anélkül, hogy részletekbe menően támasztanám alá a *Tristram Shandy*... nyelvi álláspontjával kapcsolatos iménti utalásomat, a számos lehetséges idézet helyett csupán egyetlen ezt igazoló példával szeretnék élni. Toby és egy túlfűtött özvegyasszony kölcsönös félreértésen alapuló párbeszédét Sterne a következő megjegyzéssel zárja: „ez is csak azt mutatja, hogy mily csekély tudásra tehetünk szert a pusztá szó által”⁹ [it shows what little knowledge is got by mere words.]

A szív segédigéi gyász-oldalával kapcsolatban azonban némiképp másként áll a helyzet, hiszen – idézet lévén – halotti lepelként nem csupán az „anya” handke-i és camus-i, hanem Sterne és Yorick szövegtestét is takarja. Ráadásul az „anya” meglepő módon a Beatriz Viterbo nevet viseli (Besz 682), akiről viszont tudvalévő, hogy Borges *Az Alef* című alaptörténetében hajtotta örök álmra a fejét, hogy aztán újabb ideiglenes nyughelyét Esterházy mauzóleumában lelje meg. (Figyelemreméltó mellesleg, hogy az „alef” a héber ábécé egyik ún. „anya-betűje”.) Számtottevően sokasodnak tehát a fekete lepel borította corpusok, ám értelmezésem szempontjából a továbbiakban elsősorban Yorick és Beatriz textuális maradványai tűnnek érdekesnek.

Borges történetében Beatriz Viterbo a narrátor szerelme, beteljesületlen

⁸ Már csak azért is, mert az elkülönülődés jól látható jeleként itt egy (torzított) bibliai idézettel íródik felül a sterne-i feketeség.

⁹ L. Sterne: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*; Új Magyar Könyvkiadó; 1956. 595.

vágyakozásának tárgya, akinek arca halála után először még színes, később már csak fekete-fehér képek egyre kevésbé élethű reprezentációin keresztül idéződik fel a férfi számára, hogy végül pusztá névvé, semmitmondó nyelvi jellé redukálódva törölje el jelöltjének ideáját: „Elménket mállasztja a feledés, az évek tragikus porladásában magam is egyre inkább összezavarom és elfelejtem Beatriz vonásait.”¹⁰ („*Nuestra mente es porosa para al olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz*”)

Beatriz személyének köszönhetően tehát a (halott) anya iránti fiúi szeretet erőteljes szexuális konnotációkkal is színeződik. Erre a motívumra a szöveg jelölői explicit módon egyszer sem látszanak utalni, a vágy tehát mintegy a szöveg tudatalattijába szorul vissza; ugyanakkor viszont az elfojtás ténye mégiscsak jól láthatóan mutatkozik meg, hiszen a fekete oldal *leple* igencsak szembeötlően jelzi a mű horizontjából kiszoruló tartalmak – jelen esetben az incesztusvágy későbbiekben értelmezendő – látens jelenlétét.

S amennyiben a gyászlapot egyúttal a szöveg nyelvisége által leplezett tudattartalmak, ösztönkésztetések működésének jeleként kezeljük, úgy magyarázatot kaphatunk arra is, hogy a Beatriz mellett nyugvó Yorick corpora vajon miért kerülhetett egyazon szövegsírba az anya/szerető rejtegetett figurájával. Yorickon keresztül ugyanis annak a Shakespeare-nek az alakja sejlik föl a fekete lap mélyén, akit Harold Bloom a nyugati kánon középponti figurájaként nevez meg¹¹, olyan irodalmi Atya-ként, akinek hatása e kánon egészét nagy mértékben befolyásolja. Így hát a vágy tárgyaként kezelt anya és a tekintélyes (irodalmi) Atya együttese a klasszikus ödipális helyzet erős jelenlétét mutatja a szöveg tudatalattijában. Ha tehát – mint erről már szó esett – *A szív segédigéit* az irodalmi elődökhöz való viszony szublimációjaként olvassuk, akkor e viszonyt az előzőek értelmében a szülő-gyerek kapcsolat freudi mintája alapján lehet jellemezni, pontosabban annak olyan verbalizációjaként, amely ugyanakkor ezen ödipális késztetés elfedésében érdekelt.

Az irodalomtörténeti kontinuitást is e szellemben értelmező Bloom szerint a kánonokat a *hatás* rendezőelve irányítja. Így minden mű csak

¹⁰ J. L. Borges: Az Alef; in: A titkos csoda; Európa Könyvkiadó, Bp. 1986. 352.

¹¹ H. Bloom: The Western Canon: The Books and School of the Ages; New York-San Diego-London: Harcourt, Brace and Company 1994. 10.

valamely előd-szövegre adott válaszként születhet meg, mely válasz az utódok értelmezői aktusainak függvénye. Ezeket az értelmezéseket pedig – vélekedik Bloom – az elfojtás, a represszió irányítja, minthogy az ön-identikus szerzői pozíció csak a befolyásos előd(ök) nyomainak, emlékeztének lefojtásán át válhat megszerezhetővé.

„Bármely erős irodalmi mű alkotó módon félreolvassa és félre-interpreálja az előd-szöveget vagy szövegeket (...) az erős alkotás *maga* a hatás-iszony.”¹²

A nyugati kánon így olyan pszichikus csatatérként tűnik fel, ahol a jelenlét az elődök textuális meggyilkolásából fakadó figuratív hatalomátvitel egyenes következménye, melynek során az utód, szabadulni akarván az előd nyomasztó tekintélyétől, a felejtés és kisajátítás együttes trópusán át tagadja meg annak befolyását: „A költőnek, ahhoz, hogy éljen, a félreértés központi aktusában tévesen kell értelmezni az apát, s ez az aktus az apa újra-írása.”¹³

E belátást elfogadva azok az idézetek, melyek *A szív segédigéi* textúráját alkotják, egyrészt nyilvánvalóan az elődökhöz való kapcsolódás kikerülhetetlenségét állítják – e nem is túlságosan újkeletű felismerés alighanem (az Esterházy által gyakorta citált) Musil és Joyce harmincas évekbeli munkásságából eredeztethető, akik szintén „csak annak tudomásulvételével tudták elképzelni az irodalom folyamatának megújulását, hogy abba az univerzumba, melybe a mindenkori új mű be kíván lépni, előzetesen írtak már”¹⁴ –, eredeti kontextusukból kiszakítva azonban egy új értelemképzés revíziója alá kerülnek. Innen nézvést a lapokat szegélyező gyászkeret is egy hasonló készítés jeleként válhat értelmezhetővé. A gyászjelentések szokásos megoldását imitálva részint persze az elmúlás, a halál terébe helyezi az atyák nyelvétől átítatott szöveget, egyúttal viszont egy autonóm területet lezáró demarkációs vonalként – a gazda bekeríti (a lét) házát – a szerzői önállóság kiépítésének jele is. Miközben e keret a végtelen szöveg-univerzum egy szeletét kimetszve az imígyen sikeresen behatárolt területre akarja kiterjeszteni uralmát, e választóvonal másik oldala olyan beláthatatlan terepnum meglétéről is hírt ad, amely az elődszövegek végtelenbe vesző sokasá-

¹² Bloom: ib. 8.

¹³ H. Bloom: *A Map of Misreading*; New York, 1975. 19.

¹⁴ Kulcsár Szabó Ernő: *Törvény és szabály között*; in: *Beszédmód és horizont*; Argumentum, 1996. 99.

gának gyarmatosíthatatlanságát állítja.

Ugyanakkor a bekerített kis szöveg-területek fölötti uralom kétséges mivoltáról tudósít a „Nincs helyem, ahol most volnék” (Besz 684) felismerése, míg a rituális öldöklés árán megszerzett birtok leírásának Juhász Ferenci képe – „Véres kása ez a kert” – ugyanitt a sorozatos apa-gyilkosságok eredményeképp hadszíntérre vált szöveg önreflexív gesztusa. (Érdekes lenne összevetni ezt az állítást Esterházy egyik esszéjének azon kijelentésével, mely szerint „könyveim ideális megjelenési, létezési formája: a kert.”¹⁵)

Az elődökkel vívott harc tematikusan is megjelenik a szövegben egy (?) rituálisan ábrázolt apa-figura megidézésén keresztül, hasonlóan *A mámor enyhe szabadsága*-hoz, aholis furcsamód épp az „apa” személye esik elsőként az öldöklés áldozatául. (Besz 613). *A szív segédigéi*-ben többek közt a következő (Barthelme) passzus tűnhet e szempontból jócskán árulkodónak: „Elég unalmas volt mesquite-bokrokra lövöldözni, így hát lekuporodtunk valami sziklák mögé, apám lekuporodott az ő kősziklája mögé, én lekuporodtam az én kősziklám mögé, és elkezdtünk egymásra lőni. Az érdekes volt.” (Besz 704.) Ám ugyanilyen beszédes lehet a „Hol zsarnokság van, ott zsarnokság van: apánk tehát apánk: a est a” kijelentés is (Besz 666), annál is inkább, mert a következő oldalon e parafrázált idézet tényleges szerzőjének haláláról is olvashatunk: „Azóta már több temetésen is voltam vele, utoljára az Illyésén.” (Besz 667)

Legsokatmondóbbnak azonban talán egy torzított Borges-idézet tűnik e tekintetben, megint csak *Az Alef*-ből. Esterházy itt meglehetősen hosszú részletet másol át e történetből, ámde azzal a nem lényegtelen módosítással, hogy Beatriz nagybátyjának, Carlos Argentino Danerinek a nevét következetesen az „atyám”jelölővel helyettesíti. És ebben elsősorban nem is az az érdekes, hogy e változtatás például olyan mondatot is eredményez, mint „Atyám baja beteges örömmel töltött el; lelkünk mélyén mindig utáltuk egymást” (Besz 710), hisz ez már nem sok újdonságot jelentve, zökkenőmentesen illeszkedik az értelmezés eddigi horizontjához. Fontosabbnak tűnik, hogy a borges-i pretextus szerint Daneri az, aki házában pincéjében rejtegeti az Alefet, egy titokzatos kis gömböt, ami atemporális, szinkron teljességében tükrözi a világegyetem egészét. Az univerzum ezen mise en abyme-ja a nagybácsi számára azért is különösen értékes, mert irodalmi

¹⁵ Esterházy Péter: Előszó; in: *A kitömött hattyú*; Magvető Kiadó; 1988. 12.

ambícióinak az Alef állandóan üzemelő képernyője szolgáltatja a feldolgozandó anyagot. A borgesi szöveg alefe egy olyan ideális írástechnika metaforája, aminek lényege szinte teljes egészében lefedhető Barthes szöveg-fogalmával: „Képzeljünk el először egy olyan szöveget, amely maga a diadalmas pluralitás, amelyet nem szegényít el az ábrázolás (az utánzás) semmiféle kényszere. Ebben az ideális szövegben számos és sokrétű hálózat akad, amelyek úgy alkotnak játékeret egymással, hogy egyik sem képes elfedni a másikat. Ez a szöveg nem a jelentettek struktúrája, hanem a jelentők galaxisa: nincs kezdete, reverzibilis, több bejáratral rendelkezik, melyek közül egyik sem nyilvánítható nyugodt szívvel főbejáratnak. A szöveg által mozgósított kódok a végtelenbe vesznek...”¹⁶

Ezek után viszont sejthető, hogy miért is neveződhet atyának Esterházy-nál az argentin Dante; olyan elődnek tehát, aki még birtokolhatta, vagy legalábbis úgy vélhette, hogy birtokolni képes a szöveg univerzum teljességét, ami után viszont az utód-szerző jelen esetben már mindhiába áhítózik, s amiből már csupán a fekete margóval elkerített, oldalnyi területeket mondhatja többé-kevésbé a magáénak. Ennek értelmében Beatriz, a fekete lepel mögött nyugvó borgesi „anya” mellett a Yorickon át megidézett shakespeare-i hagyomány, az apai *Dead White Males* kánonja szintén Borges pretextusához lesz kapcsolható. És nem csak azért, mert e történet egy mottó formájában valóban *tartalmazza* Shakespeare-t, hanem mert e misztikus betű – amint erre a borgesi mű is erősen rájátszik – a kabbala szerint a nyelv összes elképzelhető mozgását eleve magába foglalja,¹⁷ ilyképp tehát az Esterházy által reflektált irodalmi/metafizikai hagyomány egésze is Az Alef részét képezi. Ebben az értelemben viszont – Kulcsár Szabó Ernő vélekedésével szemben¹⁸ – nem Handke kisregénye, hanem Borges e története tekinthető *A szív segédigéi* „elsődleges pretextusának”. Amint erről már szó esett, a torzított idézetek alkalmazása – különösképp, amelyek az atyai zsarnokság létét verbalizálják – jó példája annak, ahogyan a szerző saját autoritásának hiányát ödipális komplexusként éli meg. Hogy tudatában van annak, önálló alkotásra – a kifejezés azon értelmében, hogy ti. az elbeszélést már nem tekinti valamely önazonos alakban megragadható, copy rightolható entitás hordozójának – képtelen, nem töltheti be az „atyá”

¹⁶ R. Barthes: *S/Z*; Osiris Kiadó; 1997. 16.

¹⁷ G. Scholem: *A kabbala helye az európai szellem-történetben*; Atlantisz, 1995. II./ 132-133-134.

¹⁸ Kulcsár Szabó Ernő: Esterházy Péter; ib. 155.

szerepét, akivel ily módon csak interpretatív úton próbálhat azonosulni, s az idézetek, allúziók szándékoltan roncsolt formában történő applikálásának átértelmező műveletével próbálja meg diszkurzíve kisajátítani azok (férfi) erejét.

(Mindemellett persze az is igaz, hogy az apai szöveg csak holtában, gyilkosai kezén kezdhet élni, hiszen csupán a fiú írása tehet egy szöveget apai írássá azáltal, hogy agresszív szeretete minduntalan újraértelmezi és kihasználja azt. Ebben az értelemben az „apa” eredeti írása nem létezik, míg a tanítványok létező írásai nem eredetiek. Minél inkább erős a tanítványok fiúi szeretete, annál inkább tűnik (f)el mögötte rajongásuk tárgya, a csupán általuk kreált „atya”.¹⁹ Így aztán az Esterházy által tételezett elődök is csupán a szerző interpretációinak eredményeiként válhatnak Atyává.) Az viszont bizonyosnak tűnik, hogy a fekete lap mögé temetett corpusok metaforikája Esterházy poétikájának az utólagosság felismeréséből fakadó belátások érvényesíthetőségének jelződése, ahol a korábbi dolgok de- és rekompozíciója által – Jauss gyakran idézett szavai szerint – „egy korszaktudatnak az a visszája látható, amely már teljesen tudatában van utólagosságának, s mégis épp ennek pozitív vártételével képes újra kreatívvá válni.”²⁰

S ennek az esztétikai tapasztalatnak, melynek centrumában a múlt újraelsajátítása és megfiatalítása, vagyis a tradícióval való kényszerű viaskodás tudomásulvétele áll, jelentőségteli megfogalmazása lehet az Esterházy-szöveg utolsó bekeretezett lapjának – a fentiek értelmében deszakralizált értelemmel is telítődő – pascali mondata: „amikor valamely művet írunk, legutoljára tudjuk meg, mivel is kezdjük: az Atyának és Fiúnak –”. (Besz 716).

Ebből az irányból válik magyarázhatóvá az elbeszélői pozíció azon változása is, melynek köszönhetően a fekete lap előtt az anyját sirató fiú, azt követően a fiát sirató anya válik az elbeszélés grammatikai alanyává. E szerepcsere a nyelvhasználat mikéntjében semmiféle módosulást nem eredményez, ami előd és utód interszubjektív összetartozására, a másikon keresztül megteremtődő én-ek közös nyelvi előfeltételezettségére is utalhat, jelezve egyúttal a rituális temetkezés után megteremtődő szerzői én új-

¹⁹ Vö. Kalmár György: A pszichoanalízis fenséges tárgya; in: *Alföld*; 1998/10. 67.

²⁰ H. R. Jauss: Az irodalmi posztmodernség; in: *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika*; Osiris Kiadó, Bp. 1997. 218.

szerűségének és önazonosságának illuzórikus mivoltát is.

A szerzői szubjektum illetén megalapozhatóságának (halál)pontosan egyező elképzelését fogalmazta meg Borgesnek egy a hetvenes évek közepén íródott verssora, ami így – T.S. Eliot szellemében – szintén az Esterházy-szöveg utólagosan megteremtett előzményévé válik. *Könyveim* (Mis Libros) című versét az argentín mester ugyanis a következőképp zárja: „A holtak hangja mond ki / engem már mindörökre.”²¹

Ezzel együtt azonban a gyerek/anya szerepcserének egy olyan magyarázata is elképzelhető, ami bizonyos lacani elképzelések segítségével próbálja megvilágítani a szöveg pszichikus struktúráján belül a beszélő alanyok megkettőződésének funkcióját.

Eszerint a nyelv elsajátításának folyamata a szubjektum létrejöttével azonos, ugyanakkor viszont az elidegenedés formájának is tekinthető. A nyelvben való elidegenedés hasadást hoz létre az alanyban – a tudat és a tudattalan, a szubjektum és a Másik, illetve az ego és a másik tengelyei mentén –, ami viszont ellentétes az én azon törekvésével, hogy megszilárdítsa, karakterré formálja önmagát. Így hát míg a tudatos szubjektum koncepcióján nyugvó metafizikátörténetben az „én” rögzítettként való kezelése nem más, mint az önmaga és környezete fölötti kontroll megszerzésének hitéből fakadó kielégülési forma, addig a lacani víziók a töredezett szubjektum (corps morcelé) vágyakozásának mozgását a nyelv szimbolikus rendjének a jelentők behelyettesítésén és eltolásán (déplacement) alapuló működésének képében pillantják meg. Az alanyon belüli hasadásokat jól reprezentálják diszkurzusának félresiklásai, törései, hiányai – a szövegnek ezek a kitüntetettként kezelt helyei hordozzák a szimbolikus atyai kódok által uralt nyelv voltaképpen „igazságát”.

A *szív segédigéi*-nek esetében már első pillantásra szembeötlőek nyelvezete töréseinek vizuálisan is jelzett vonulatai, hiszen a bekeretezett lapok alsó és felső részének szövegrészeit nem csupán a tipográfiai eltérések, hanem a köztük tátongó, üresen hagyott fehér lap cezúrája is elkülönítik egymástól. Ugyanilyen törések szaggatják szét jól érezhetően a mű egységes nyelvét az intertextek vs. „saját” szöveg egymáshoz illesztéseinek mentén is.²²

²¹ J. L. Borges: *Könyveim*; in: A Másik, aki Ugyanaz, Európa könyvkiadó, 1990. 112.

²² Vö. „Egy idézet hiába simul bele egy szövegbe, mert ha simul, ha nem simul, nem simul” – állítja Esterházy is. in: Esterházy-kalauz; Magvető könyvkiadó, 1991. 8.

E törés lenne tehát a jele annak a hiánynak, ahol el(ő)tűnhetnek *A szív segédigéi* elfojtásra ítélt jelentései, melyek egy része – ha hihetünk Lacannak – a következőképpen kísérelhető meg felszínre hozni. „A gyermek – vélekedik Lacan – a vágy iránti vággyá válást akarja, azt, hogy képes legyen az anya vágyát kielégíteni, vagyis „to be or not to be”, mint az anya vágyának a tárgya (...) örömet szerezni az anyának ... ehhez szükséges és elégséges fallosztnak lenni.”²³ Az eredeti vágy az Apa közbelépésével módosul, aki egy szimbolikus törvényre hivatkozva magát nevezi meg e végső jelölő birtokosaként. Az Apa felbukkanása egyébként nem igényli egy tényleges férfi jelenlétét, elegendő, hogy az anya nyelvezetében mint strukturáló funkció legyen jelen, s eképp kérdőjelezze meg a fallikus identifikáció bizonyosságát. A vágyteljesülést így az elsődleges elfojtás, vagyis a nyelv szimbólumai kezdik helyettesíteni, melyek voltaképp az Apa nevének és tiltásának (Le Nom / Non du Père) verbális variánsai. E nyelvi kasztráció, a gyönyör feladásának kényszere, az identifikációról való lemondás értelemszerűen magát a létigét negálja. (Ez utóbbi belátás segítséget nyújthat az Esterházy által játszott változatos *szolgáltatói szerepek* – spion, fogadás, pincér – gyakori nyelvi játékának értelmezhetőségéhez is.)

Talán kitűnik az eddigiekből, hogy *A szív segédigéi* nyelvi szövete milyen csábítóan kínálja magát az efféle vizsgálódás tárgyául. Ennek kiindulópontja pedig alighanem az anya és a szerető képének – már jelzett – összemosásában keresendő, melynek során Beatriz Viterbo anyai teste egy fekete lepel mögött, mint elfojtott jelentés búvik meg. Ez persze nem is csoda, hiszen az incestus-tabu érthető módon a szimbolikus rend alapító aktusa. Ha tehát az anya vágyának betöltésére irányuló – lacanilag garantált – törekvést helyezzük a szöveg centrumába – és hát matematikailag legalábbis ez kétségtelenül igazolható, hiszen a fekete lap csaknem pontosan *felezi* a művet –, akkor a történet e lefojtásra ítélt törekvésnek a szimbolikus nyelvi rendbe történő halogató beleíródásaként lesz olvasható. Ez a feltételezés szintén alátámasztani és magyarázni látszik az Atyá-val való – már bemutatott – rivalizáló viaskodást, aki ugyan az értelmezés eddigi menetében – mint irodalmi előd – a szerzői autenticitás gátlójának metaforájaként szerepelt, így azonban – e feltételezést korántsem cáfolva, hanem inkább tovább árnyalva és kiegészítve – a fallikus identifikáció letiltójaként az egységes szubjektumot szétszabdalo nyelvi erőként lép fel.

²³ in: Joël Dor: Introduction à la lecture de Lacan I., Paris, Éditions Denoël, 1985. 102.

Ezért, hogy az „apa” a mű diszkurzusának nem csupán állandó szereplője, hanem a szöveg nyelvének intertextuális átítatottságára való tekintettel irányítója és létrehozója is lesz. A történet minden ellenszegülése dacára is azt (és úgy) mondja tehát, amit (és ahogy) az „apa” mondat vele, míg eredeti vágya a nyelv által létrejövő textuális tudattalanba szorul vissza: részint a fekete lap mögé, részint pedig a már szintén említett szöveghasadékokba. S hogy végre visszakanyarodjak oda, ahonnan az iménti lacanológiai idézettárat indítottam – a narrációs szerepcsere is az alanyban létrejövő hasadás grammatikai jelölőjeként lelheti meg magyarázatát, akár a vizuálisan kettéosztott oldalak nyelvtani tükröként is. Hisz míg az apai szimbolikus törvények megakadályozzák a „fallosszá lenni” vágyának manifesztálódását, e cenzúrárt kijátszva a szöveg e retorikai/narratológiai trükk segítségével mégis megpróbálja végrehajtani ezen incesztuózus egyesülést. Az anya – illetőleg a hozzá kapcsolódó tiltott vágyak – eltemetését követően a diskurzus addigi alanya az anyai „én” helyét elfoglalva egy imaginárius, grammatikai egyesülés útján tesz kísérletet az apai szigor kijátszására. Minthogy azonban – Lacan szellemében – e szigor implicite eleve adott az anya nyelvében, a pozícióváltás sem eredményezhet olyan szöveget, amely képes lenne szétfeszíteni a tiltó kódok sűrű hálózátát. A mű utolsó mondata – ami nem figyelmen kívül hagyható módon egyúttal az egész *Bevezetés...*-t záró kijelentés is egyben – akár egy eképp felfogott nyelvi kudarc beismerése is lehet: „Mindezt majd megírom még pontosabban is.” S hasonlóképp a lacani imaginárius elérhetetlenségének megtapasztalásaként válhat értelmezhetővé a „Nem igaz, hogy segített rajtam az írás (...) Az írás nem az lett, aminek eleinte hittem” (Besz 697) (Handkétől származó) állítása is. Részint mindkét idézet az „(időleges) elhallgatást”²⁴, a csendet privilegizálja, ugyanakkor viszont a *már* bekövetkezett kudarc és a *majdani* megismételhetőségbe vetett jövőbeli remény kettősének együttes alakzataként utal vissza a mű címében jelzett segédigékre, melyek közül a magyar nyelv köztudomásúlag (?)²⁵ mindössze kettőt ismer: „volna” és „fog”. Márpedig e két segédige mindegyike a mindenkori mondódás sikerének éppen aktuális *jelenidejét* zárja ki a nyelv – s így Esterházy szövegének – teréből.

²⁴ Kulcsár Szabó Ernő: Esterházy Péter; ib. 172.

²⁵ „A magyar nyelv (...) köztudomásúlag nem ismer segédigéket” (Domokos Mátyás: Műbírálat, kiszabott parcellán. Kortárs; 1985/9. 137.)

**A KISEBBSÉGEK SZEREPLEHETŐSÉGEI
AZ INTERKULTURÁLIS (IRODALOMKÖZI) KÖZVETÍTÉS TERÉN.
(A PROBLÉMA MAGVÁNAK [F]ELVETÉSE.)**

...próbáltam kivonni bonyolult költői – alkímiai
manipulációkkal
s poshadt adriavízből
abból a vízből amit azóta sajttá lyuggattak = lóttek
foszforeszkáló golyókkal gránátokkal rakétákkal
többen is tanúsították nekem magát a tengert lótték
ahogy baranyában és szlavóniában a templomokat
magát a tengert csak úgy valami különös dűhvel
az azúrt

(Tolnai Ottó: *Adriadalom*.¹)

Talán éppen a kultúra alakjainak – akik
szlovén szellemi horizontomat képviselik – e
spontán nyüzsgésében táruul fel a nemzeti hagyomány
ama *differentia specificája*, amely a maga
egzisztenciális kiteljesedésében sokkal végzetesebben
tart fogva, mint a „világfalu” általam különben
jól ismert kultúrája, vagy a nyugtalanítóan fárasztó
jugoszláv mozaikhoz kötődő sokéves tapasztalatom.
Egyszerűen azért, mert automatikusan kínál
számomra szellemi keretet azon *reményeim és fájdal-
maim felismeréséhez*, amelyeket valószínűleg csak
olyan nyelven lehet teljesen autentikusan kifejezni,
amit az „elsődleges szocializációból”, a világ –
amelyben minden tárgynak megvan a saját neve –
belsővé vált képeiből szívunk magunkba. Ez pedig
egy másik kifejezés az otthonra, annak a térségnek
az abszolút igazságára, amelyben *automatikusan*,
azaz a „második természet” *reflektálatlan módján*,
szlovénként fogjuk fel a képzeteket és az ideákat, az
asszociációkat és a metaforákat.

(Debeljak, Aleš: *A szlovénység vége?*²)

¹ Új Symposion, 1992/1-2. 7.

² Uő.: *Otthon és külföld*. JAK-Jelenkor, Bp.-Pécs, 1998. 117-8.

Határmegrovási kísérlet. (Ker[e]telés.)

A konferencián³ körbejárando vitakörnyezet vizsgálódásomat az egymással közvetlen geopolitikai kapcsolattal bíró (szomszéd[os])⁴ közösségek (népek/[nemzet]államok) egy-egy sajátos részegységére, az ún. nemzeti (etnikai) kisebbségek (irodalmi) kultúrájára irányítja – ugyanakkor szeretném, ha nem feledkeznénk meg arról, hogy a kisebbségi státus nem korlátozódik a nyelvi síkon megképződő önazonosságra, hisz a nemzeti (etnikai) identitás a nyelvi önartikulálódásnak is csak részterülete, még akkor is, ha a legmarkánsabb (nyelv)határok ezen a téren észlelhetők. A kontextusként megadott konferenciacím (*Szomszéd népek – szomszéd[os] kultúrák*) sugallta humanizmus a maga általánosságigényével éppen azokat a törésvonalakat kendőzi el, amelyek az írásom tárgyaként aposztrofált részegységeket máig létrehívják.

Mielőtt rátérnék a vizsgálandó részegységeket folyamatosan létrehívó törésvonalak természetének taglalására, a saját beszédpozíciómról is ejteni illenők néhány szót: Léven magam is kisebbségi (vajdasági magyar) származású, egzisztenciálisan elfogult vagyok a kisebbségi szerepek iránt, objektív beszédpozíciót így, az általam követni kívánt konstruktivista tudományfelfogástól eltekintve sem tudnék kialakítani a választott témát illetően, miközben – léven kisebbségelhagyó is (néhány éve ~~az anyanemzet-be-emigráltam~~) – sajátos viszony fűz a kisebbségi szerepek értelmezéséhez; ezt a hol a nosztalgikus szerepfelértékelés, hol a térvessztést leplezni igyekvő lekicsinylés sarokpontjai közt tengődő kettősséget a jelen szövegben sem leszek képes teljesen leküzdeni.

Kicsit szigorúbbnak tetsző regiszterre váltva⁵: a luhmannita 'műveleti

³ (a konferencián) Ez a szöveg a Maribori Egyetemen „Szomszéd népek – szomszéd(os) kultúrák” c. megrendezett nemzetközi konferenciára készült, s a szerző „Kisebbségből kisebbségbe” c. tervezett kötetének „Szolgáljunk és/vagy védjünk?” alcímet viselő, interkulturális témákat taglaló részébe próbál (be)illeszkedni.

⁴ ((szomszéd/os/)) Itt a konferencia szervezői által felkínált kontextus 'el-különböződési' kísérletére szeretném felhívni a figyelmet, ahol – az én értelmezésemben – a téma pontosításával (az első körlevélben még *szomszéd*, a másodikban már *szomszédos* népek szerepelnek a cím második részében) akaratlanul is „humanizálják” a felvetendő problémákat.

⁵ (szigorúbb regiszterre váltva) Az aposztrofált ('/') szavak, szókapcsolatok olyan konstruktivista és dekonstrukciós terminusokat jelölnek, melyeket a jelen szövegben nem áll módomban pontosítani, de a szöveg kontextusaként megadott kötetben kifejtésre kerülnek. Az idézőjelek („/”) köznyelvi fordulatokat rejtenek.

konstruktivizmus' nyomán a társadalmi érintkezés alapegységének tekintett 'kommunikáció' köré szerveződő, abból kibomló kulturális (irodalmi) interakció(ka)t vizsgálva igyekszem a továbbiakban megképezni a jelen szöveg (esszé⁶) tárgyául választott kisebbségi irodalomrendszereket, melyeket fiktív (e szöveg beszélője által konstruált) entitásként, az ún. többrendszer-elmélet kínálta szempontok alapján, az interkulturális (irodalomközi) közvetítésben általuk betöltött/tölthető funkcióik függvényében fogok értelmezni. Ebben a felfogásban a kultúra tágabb, de általánosan elfogadottnak tekinthető konszenzus által körül nem határolt alrendszerének egy szűkebb, de 'a társadalom allopoietikus rendszeréből' jobban 'kikülönülni' képes alrendszere az irodalomrendszer. A kisebbségi irodalomrendszerek így legalább két irodalomrendszer találkozásaként írhatók le, hol a nyelvi (nemzeti) és a politikai (állami) keretek egybe nem esése hoz létre sajátos formációkat (köztes létformákat). A kultúra egy, normatív eszközökkel nem meghatározott 'nyelvközösség'⁷ (nép/nemzet/etnikum) szociális produktuma, ahol a belső polarizáció ellenére a 'kommunikáció' alapesetben, a hasonló szocializációs eljárások révén létrejövő 'nyelvi/kulturális kompetencia' által válik lehetségessé.

A szűkebben vett Közép-Európa (mint régió) egy sajátos, máig mozgásban lévő – a magyarországi délszláv és az ún. délvidéki (ex-jugoszláviai) magyar kisebbségek – viszonyrendszerében artikulálódó irodalomrendszerek összehasonlító empirikus vizsgálatára támaszkodva próbálom meg felvázolni az irodalmi közvetítés interkulturális (nyelvközi)⁸ szereplehetőségeit. Összehasonlító jellegű vizsgálat ez, mert az általam kisebbségi irodalomrendszereknek tételezett konstrukciók között párhuzamot vonva

⁶ ((esszé)) A műfaji kötelmek – nonkonformitás ide, regiszterváltogatás oda – mindig is problémát jelentenek a számomra, bár az első jegyzetben megidézt magán kontextus az odoricsi erotikát előnyben látszik részesíteni a s.j. schmidt-i retorikával szemben. Szívem szerint én szakpublicisztikáknak nevezném ezt a fajta diskurzust.

⁷ (normatív eszközökkel nem meghatározott 'nyelvközösség') Az állam- és 'nyelvközösség' határainak egybe nem esése napjainkban a „Mi a magyar?” szellemtörténeti problematikáját is újra felszínre hozta, bár egyelőre, tekintettel a társadalmi kontextusul megcélzott euroatlanti hagyomány liberális humanista vetületére, nem kíván normative fellépni a kérdés eldöntésében. Közben e hagyomány, melyhez a térség országainak többsége visszatérni kíván, bürokratikus vetülete rövid távon normatív szabályalkotásra készítheti a csatlakozni kívánó államközösségeket, s a kérdés az esszéizmus diskurzusából átkerülhet a törvényhozás kompetenciájába.

⁸ ((nyelvközi)) A szónak legalább két értelmében is az: két nyelv, illetve két kultúra közötti.

(‘funkcionális ekvivalenciák’ után kutatva) konstituálódik a szövegtér; s empirikus, mert ‘irodalmi tényanyagát’ az irodalomrendszerekről „valló”, reflexív és önreflexív cikkek, valamint a rendszer állapotát egy-egy időpillanatban megjelenítő dokumentumok alkotják – bár ez utóbbiból jóval kevesebb áll a rendelkezésemre. Maga a keret időben a most záruló évszázad elejéig nyúl vissza, térben pedig az Osztrák–Magyar Monarchia ~~‘kikülműlt’~~, államjogilag maradéktalanul szuverén nemzetállamokká csak az elmúlt évtizedben váló államalakulataira terjed ki. Perspektíváját illetően – kellő pátozzsal szólva — a múltból táplálkozva próbál a jövőbe tekinteni. Ilyenként pedig nem maradhat mentes némi ideológia(kritika)i felütéstől.

~~Anyakisebbségem~~ irodalomrendszere mint megszívlelendő következtetések levonására alkalmas, de korántsem kötelező érvényű törvényszerűségekkel szolgáló ‘irodalmi tények halmaza’ vonódik be e diskurzusba, mivel – kiinduló tételelem szerint – a tárgyul választott térségnek a kilencvenes években magukat (újra)definiáló kisebbségi státusú irodalomrendszerei az egykori jugoszláviai magyar irodalom önmeghatározási vitáit követve, olykor azon okulva, olykor annak önellentmondásait ismételve játsszák saját identifikációs játékaikat. Ezen játékok tétje pedig analóg a térség nagypolitikai játékaiknak tétjével: a határmegvonással, csakhogy míg ez utóbbiak – az elmúlt tíz esztendő keserű tapasztalatai szerint – ún. nulla összegű játékok, addig az általam vizsgált részegységek, olyan közösségi metszetek, melyek – különösen többrendszer-elméleti nézőpontból – nem sajátíthatóak ki egy-egy érték (ön)állítása mentén. (Határok pedig kellenek, hogy áthághassuk őket.)

Szerep/Játék. (-lehetőség/-tér.)

A vizsgálandó közösségek a kommunikáció létrehozhatóságának tekintetében „több-vegyértékűek”, azaz mind az anyairodalom, mind a többségi irodalom rendszereihez képesek – többé-kevésbé – illeszkedni. Ugyanez fordítva már nem egyértelmű, bár közkeletű azon vélekedés, hogy a kisebbségi irodalmak problémamentesen értelmezhetők az anyarendszerek perspektíváiból. E vélekedés nem veszi figyelembe, hogy a kultúra (így az irodalom) kódjainak elsajátítása is tanulás kérdése, s nem elég hozzá az egyébként közös alapnyelv ismerete. A magam ~~emigrációs tapasztalata~~ szerint: ahhoz hogy érdemben is képes legyek megnyilvánulni a tárgy teoretikus megközelítésekor, előbb bizonyos szinten el kell sajátítanom

kisebbségeink nyelvjátékait – legyenek azok akár ~~külsők~~, akár ~~belső~~⁹ térbeli meghatározottságukat illetően. Ez a tapasztalat vezetett el a már említett származás révén adotttnak vélt tolerancia konkrét esetekkel való szembesítésének szükségességéhez, minek során a közép-európaiság bizonyos, „eurokonform körökben” napjainkban általánosan elterjedtnek mondott multikulturális toposzainak ideológiakritikai próbája is végrehajtható.

A térség kisebbségi szereplehetőségeinek az elmúlt évtized során végbement átrendeződése jónéhány, eddig még végig nem gondolt, kutatásra érdemes problémát kínál a közeg szemrevételezésekor. Ezek egy része – mint pl. a beolvadás/megmaradás, az anyanemzethez/többségi nemzethez való viszony kialakítása – a kilencvenes évek fordulójáig sok helyen ideológiai tabunak számított, ám a külső kényszer megszűntével talán – koránt sem lebecsülendő – súlyánál is nagyobb mértékben kötötte le a diskurzustérbe lépni, illetve bentmaradni/-ragadni szándékozó játékosok figyelmét. Az évtized közepére kirajzolódtak a kisebbségi kultúrák számára intézményes háttérrel biztosítani igyekvő szervezetek keretei, s ma már talán a szokatlanabb hangzású felvetések megfogalmazói sem kerülnek automatikusan kizárásra a játékból.

A hivatalos ideológia által uralomra segített kisebbségi paradigmák/szimulakrumok kora már a múlté, a versenykényszer következtében/ellenére azonban eddig még nem jött létre olyan metapozíció, amelyből a kisebbségi irodalomrendszerek – akár, de nem feltétlenül: összehasonlító – vizsgálata nyomán egy, teoretikus igénnyel fellépő, általános(abb) érvényre pályázó, a kisebbségi irodalom(rendszerek) értelmezésére szakosodott módszer látszana körvonalazódni.¹⁰ A tárgyterületen továbbra is a már bevettnek számító két hozzáállással lehet a leginkább találkozni: az *egzisztenciálissal* és az *akadémikussal*. Az első esetben egy-egy, a kisebbségi diskurzust létkérdésként megélő szereplő

⁹ (akár ~~külsők~~, akár ~~belső~~) Az irány a beszélő/értelmező éppen elfoglalt nemzetpozíciója szerint lehet *többségi*, amennyiben a vele egy államközösségben él, de csak részben azonos kultúrközösséghez tartozó, illetve *anya*, ha a vele egyazon nemzetközösségbe, de más államközösségbe tartozó kisebbségeket célozza.

¹⁰ (körvonalazódni) Meg kell jegyeznem, hogy az egyes kisebbségek irodalmának értelmezhetőségét illetően, ha áttörésről nem is, de tapogatózó előrelépésről mindenképpen lehet beszélni. Vö.: Virág Zoltán: Manjina i marginalnost (Kisebbség és marginalitás). Riječ 1999/4. 19-29. c. frását, illetve a Brasnyó István prózájával foglalkozó – egyelőre még kéziratban lévő – doktori dolgozatának elméleti fejezeteit.

próbálkozik az (ön)értelmezéssel, s ha el is hagyja szűkebb életviszonyait, az övétől eltérő szereplehetőség mibenlétének firtatása csak mint saját helyzetének alternatívája konstituálódik, kerül részleges vagy teljes elfogadásra, illetve elutasításra. A második esetben a köztes létén kívülről (esetleg afölé emelkedve), többnyire *anya*, de olykor *többségi* pozícióból kísérli meg elfogadtatni a megnyilvánuló saját 'paradigmaaspiránsát'. Mindkét hozzáállás tovább bontható *metaforikusra* (ha a művészeti diskurzust), illetve *normatívra*¹¹ (ha a tudomány[/]politika alrendszerét képviseli a forrás). (Emlékeztetőül: ezen utóbbi értelmezések átkerülve a politika alrendszerébe könnyen radikalizálódhatnak: minden x-nek egy [X] államban a helye; illetve – jobb esetben – spiritualizálódhatnak: lélekben n millió x képviselőjének érzem magam.)

Az áldozat-diskurzus elvétése. (Távlatolgatás.)

Ami a kisebbségi diskurzus említett mátrixánál az esetek többségében megegyezik, az az áldozat retorikájának általános elterjedtsége (ez magyar nézőpontból akár Trianon-effektusnak is mondható). Az OMM felbomlását követően kisebbségi (köztes) helyzetbe került „nemzettöredékek” „sorsélménye” látszik itt szétáradni általános kisebbségélménnyé, hisz a térség „nemzetszociológiai” közül páran – a szociológia kategóriatanának széles körben elfogadottnak látszó felosztása szerint – az ún. 'etnikai kisebbségek' közé lennének sorolandók, mivel a történelem nemzetinek mondott vonulatában eddig még soha nem tartoztak saját anyanemzetük szuverén politikai kötelékébe. (Ám a[z aktuál] politika diskurzusának PC-elvárásai¹² ezen különbséget [is] jórészt [és -esetben] elfedni igyekeznek.) Az OMM politikai/ideológiai szimulakrumpandanjaként is értelmezhető Jugoszlávia máig

¹¹ (*normatívra*) Ez utóbbi akár a paradigmaszimulakrum állapot feltámadásával is „fenyegethet”, ha a szellemi jogtulajdonos a tudomány és a politika alrendszereit átjárhatónak-, mi több: átjárandónak véli, s ezen elképzelését (tudomány)politikai programként uralomra is képes juttatni. Ha ez utóbbihoz nincs elég befolyása, akkor az általa képviselt nézet „a mi alrendszerünkön belül marad”: azaz csupán kiöltője irodalmi munkásságának válik részévé.

¹² (a politika diskurzusának PC-elvárásai) Sajátos ezredvégi jelenség, hogy az ún. „civilizált világ” politikai diskurzustere bizonyos politikaelméleti kategóriákat/felvetéseket saját nyilvános beszédaktusai között nem képes megtúrní. A 'politikai korrektség' (PC), ezen ~~butik-multikultusza~~ legalább oly mértékben gátolni látszik a térség „etnikai problémáinak megoldását”, mint amilyen mértékben a PC eszközei által meg képes azokat védeni az ún. 'verbális agressziótól'. Egyébként nem ez az egyedüli terület, amelyen a rövidtávú politikai érdekek „felülírják” a tudomány alrendszerének „fáradtságos munkával” kieszközölt konszenzusait.

zajló önfelszámolási folyamatainak következtében a térség hetven éven át stabilnak mutató kisebbségi formációi alaposan 'szétépültek' az elmúlt tíz év során. Olyan időszakos kisebbségek is megjelentek – mi több: álltak elő az irodalomrendszer számára értékelendő, bár kétség kívül kuriózum számba menő produktummal – melyek eddig nem sorolódtak az adott ország 'történelmi kisebbségei' közé, ugyanakkor a tudomány alrendszerében ténykedők nem kötelesek kivárni azon száz év elteltét, melyet a politika alrendszere elfogadásukhoz megkövetel.

A vegyes lakosságú területeken az áldozat retorikájának valenciái nem képesek minden népcsoport számára egyidejűleg elfogadható (kultúr)politikai távlatot körvonalazni. A térség, mely egyébként is túlnyomórészt kultúrakövető (rossz esetben másoló) hagyományokkal „büszkélkedhet”, és máig sem az irodalom, sem a (társadalom)tudomány alrendszerében nem volt képes tőle nyugatabbra fekvő területeken is virulens paradigmajelöltet állítani, ismét engedett évszázados beidegződéseinek, és az ún. EU-paradigmban véli megtalálni a saját(os) helyzetére is megoldást kínáló társadalmi keretet. Azt gondolom, hogy az itt automatikusan felvetődő EU-szepticismus vádja okán/ellenére is illenők – a politika diskurzusterétől magunkat, amennyire csak lehet, távol tartva – teoretikusan is végiggondolnunk, hogy mit kínál ama bizonyos EU-paradigma a kisebbségi kultúrák/irodalmak számára, s az általános érdeklődés homlokterébe furakodó előnyök mérlegelése mellett, a várható hátrányok metszetformáló hatásait is az alakuló horizont reflexiók mezején belül illene tartanunk.

Közép-Európa keleti fele bő tíz éve próbálja – a saját bőrét bocsátva vásárra – újra megtanulni a gazdasági verseny elméleti és gyakorlati tételeit. E tanulási folyamatba, akarva-akaratlanul, a gazdaság alrendszerén kívüli cselekvők is 'belevonódnak'. (A jog mellett ezen alrendszer működési szabályainak gyakorlatától nem tekinthet el egy társadalmi szereplő sem.) A gazdaságelmélet fogalomtára a fenti folyamat következtében az ún. puha társadalomtudományokba is lassan beszivárog – gondoljunk pl. a játékelméletekre. (Közben persze erősen 'el-különböződik' az átvett fogalmak eredeti használata.) Ilyen, a kisebbségi kultúrák önmeghatározási folyamatainak értelmezéséhez produktívan hozzájárulni képes fogalomnak gondolom én a 'befektetői várakozást', azzal a megszorítással, hogy itt a manapság szintén nem ismeretlen „kényszervállalkozó/-befektető” kategóriájával mutat egyezést a kisebbségi státus. Mielőtt megosztanám Önökkel az EU-paradigma kapcsán bennem konstruálódó kisebbségi szerepváltás lehetőségét, javaslom, hogy futtassunk végig egy, vele

funkciójában megfeleltethetőnek tűnő, időközben az irodalomparadigmák közül negatív értelemben 'kiszzelektálódni' látszó, ezért immár 'irodalomtörténeti ténynek' tekinthető paradigmát: az ún. 'irodalmi jugoszlavizmust' (IJ).

Emlékeztetni szeretnék arra, hogy nem alig hegedt sebeket kívánok itt a kaján kívülálló semmire sem kötelező beszédpozíciójából felemlgetni, hanem egy számomra egzisztenciálisan releváns probléma önértelmezés általi újragondolására szeretnék most – az Önök problémaérzékeny közreműködésére appellálva – kísérletet tenni. Először is azon feltételezésemet osztanám meg Önökkel, mi szerint az IJ de(kon)strukciója központi szerepet játszik az általam vizsgált térség irodalomrendszereinek túlnyomó többségében. (Ez csak a magyar irodalom „anyarendszerében” nincs így.) Továbbá: az említett folyamat a vizsgált alrendszerekben párhuzamosan, egymásra reflektálva, de – a politikai határmegvonások következtében immár elkülönült társadalmi kontextusokkal rendelkezve – egymást lényegileg nem befolyásolva zajlik/zajlott. Harmadszor: a köztes helyzetben lévő kisebbségi irodalomrendszerek diskurzusterei – 'befektetői várakozásaik' függvényeként – a környező többségi és/vagy anya-irodalomrendszereik diskurzusainak ideologikus vetületet sem nélkülöző paradigmajelöltjeihez igazodva építik fel ('autopoiezisz') a saját önazonosságuk megőrzéséhez/megteremtéséhez szükségesnek vélt társadalmi elvárásaikat. E folyamat következtében alakulnak ki a kisebbségek létének lehetőségeit firtató helyi diskurzusok, azaz a jelen dolgozat tárgyát képező szereplehetőségek keretfeltételei ('környezetei'). Ám mielőtt belevághatnék ezen dilemma taglásába, sort kell kerítenem a magam IJ-értelmezésének explikálására:

Az IJ-t én jóval összetettebb jelenségnek vélem, semhogy lényegét ezen szöveg keretein belül, néhány sorban sommázni tudjam. Az irodalom, de a kultúra alrendszerén messze túl mutató, ám mindenképpen kecsegtetően korszerűtlen komparatisztikai program lenne megvizsgálni, hogy ki, honnan és mit gondol(t) jugoszlavizmusnak. Kulturális, azon belül is IJ-nek tekintsük most azokat a(z ön- és külső) meghatározásokat, melyekben nominális szinten előfordul a „jugoszláv” szintagma, és/vagy annak képzett alakjai. Tartalmilag már sokkal nehezebben lehetne az így megképződött korpuszon belül határokat húzni/vonni. A megnevezés révén közös kalapba/fiókba került – hogy csak az általános ismertségre számot tarthatókat említsem – Andrić multikulturalizmusa, Debeljak posztkolonializmusra appelláló szuverenitás felfogása, Kiš monarchikus (freudi) ihletettségű 'unheimlichkei'-ja és Tolnai tengermetaforája. A

továbbiakban csak a névadó államalakulatnak (mint a politikai/ideológiai programszimulakrum megtestesítőjének) a(z ön)felszámolódását megélő irodalmárok IJ-ire fogok koncentrálni.

Kronológikus rendbe szedve a megmaradt IJ-ket, előbb Tolnai Ottó elhíresült „ön-létértelmező vesszőparipájával” kell foglalkoznom, a tételmondat invariánsa kb. így hangzik: „a jugoszláviai magyar irodalomnak van tengere”¹³. Ezt a mondatot én már bő öt év óta próbálom értelmezni. Főként az érdekel, hogy ez a látszatra „veszélytelen” mondatocska, hogyan válhatott – pro és kontra – a jugoszláviai magyar irodalom (JU.MI) értelmezése körüli (‘transzlokális’) vita fókuszpontjává? A „válasz” a kontextusból hámozható ki. Tolnai szerint ugyanis a JU.MI-nak a *.MI-vel (értsd: a nem jugoszláviai [JU.*] lokációjú magyar irodalmakkal) ellentétben van/volt tengere. Azaz: a JU.MI-nak, Tolnai ‘befektetői várakozása’ szerint van, de legalábbis volt távlat, az IJ ideológiai szempontból képes volt integrálni a JU.MI-t. A JU.MI örökébe lépni „kívánó” vajdasági magyar irodalom – mentségére: önhibáján kívül – rögtön ki is rekesztődik az itt konstituálódó szövegnek a jelent értékelni próbáló, valamint a jövőt firtatni kívánó horizontjaiból, hisz a vizsgált térségek közül immár egyedülállóan a szembenállás diskurzusa jellemzi az EU-paradigmát illetően... (Help: Areális¹⁴ irodalmi kalauz. [Sor/s/betét.]

A félreértések elkerülése végett taxatív is fel fogom sorolni az általam vizsgált metszet-helyzetben lévő irodalmakat: horvátországi magyar irodalom [HO.MI], magyarországi bosnyák irodalom [MA.BI]¹⁵, magyarországi horvát irodalom [MA.HI], magyarországi szerb irodalom [MA.CI]¹⁶,

¹³ („A jugoszláviai magyar irodalomnak van tengere”) L. (többek között) „Van egy szerb közmondás: fáj a fütyülöm, hogy Magyarországnak nincs tengere. Nomármost az én fölfogásom szerint a vajdasági költő olyan költő, akinek van tengere. Nekem van tengerem.” Szajbély Mihály (szerk.): Rózsaszín flastrom. (Beszélgetések vajdasági írókkal.) Szeged, 1995, 71.

¹⁴ (areális) Értsd: kistérségi.

¹⁵ ([MA.BI]) Időszakos irodalomként, ’92 és ’97 között, egy könyv erejéig – Balázs Attila (szerk.): Menekülő mesék/Priče-izbjeglice/Fugitive Tales. MASZK, Szeged, 1996, 120. – kuriózumként.

¹⁶ ([MA.CI]) A rövidítés kiterjesztésének első betűje rámutat az általam használhatónak gondolt, s elterjesztésre felkínált technika „vaslogikájának” hiányosságaira. A műveleti konstruktivizmus szellemében én a fenti felosztást, rövidítéssel (melynek keletkezése Bori Imre diskurzust nyitó könyvének címrövidítéséből: JUMI RT barkácsoltatott) nominálisnak gondolom, s a szerb valamint a szlovén irodalom kiterjesztésbe való sűrítéséhez egyelőre nem tudtam mást kitalálni, minthogy az előbbi saját favorizált írásmódjának megfelelően cirill sz-szel (c) jelölöm. (Esetleg a magyarországi

magyarországi szlovén irodalom [MA.SI], szlovéniai magyar irodalom [SO.MI], vajdasági [jugoszláviai] magyar irodalom [VA.MI]. A felsorolásban több okból sem szerepel a magyarországi bolgár irodalom: itt csak annyit jegyeznek meg, hogy a bolgár nemzet, bár dél- de nem jugoszláv – így esetében hiányzik a szöveg közös nevezőjét képező diskurzust formáló motivációs erő.¹⁷ A jelen szövegben a magyarországi szerb irodalommal [MA.CI] sem foglalkozom, mivel az történetileg – az anyairodalomtól való, évszázadokon át tartó különfejlődés révén – inkább az erdélyi [romániai] magyar irodalommal mutat rokonságot.)

...Visszatérve a névadó államközösség 'posztulását' is megérő IJ-k önállóságainak értelmezéséhez, most a debeljaki 'irodalmi posztjugoszlavizmus' (Ipj) értelmezésem szerinti kifejtése következik: Debeljak maga is interkulturális nézőpontból igyekszik a térség kisebbségi komplexustól sújtott többségi önértelmezési kísérleteire irodalmilag is releváns válaszokat találni. Ezen válaszokat én több okból is érdekesnek, önnön kontextusukon túlmutatónak gondolm, itt kettőre kívánok most kitérni. Választott beszédpozíciója erőteljesen posztszemiotikus jegyeket mutat, melyek szinte soha nem maradnak reflektálatlanok (lásd az ezen írás mottójaként megidézett szövegrészt). A kultúra nemzeti és nemzetközi jellegének egyidejűsége iránt támasztott igényből ered ez a belső én-megosztásba torkolló attitűd. Ezen posztszemiotikai játék radikális végigjátszásából következik Ipj-ének másik, az általam taglalt diskurzustérben is kamatoztathatónak látszó vetülete: a radikális interkulturalitás. Ennek előképét a „dél-amerikai irodalom puha multikulturalizmusára” adott, szerinte radikálisabb, s ezért általánosabb érvénnyel bíró, orientalista posztkolonializmusban véli felfedezni. A *Gátlástalan dicshimnusz a regényhez* c. írásában¹⁸ amellet érvel, hogy a Lyotard-féle globalizáció felületi multikulturalitása mögött megbúvó interkulturális (két szomszédos kultúra konkrét, konfliktusoktól sem mentes kapcsolatából eredő) érintkezések irodalmi kezelése (kezelhetővé tétele,

szlovén irodalmat jelölhetném VI-ként a kiterjesztésben, de ez a szlovén irodalomra általában nem lenne érvényes, a „vend” elnevezés pedig szerintem sem PC, s elsősorban a vizsgált 'nyelvközösségek' érzékenységet illik szem előtt tartani, másrészt a „vend irodalom” – az érintettek jóhiszeműségének eljárásán túl – a saját többségi diskurzusomban értelmezhetetlen. – Ki tudja mit jelent/öl?)

¹⁷ (motivációs erő) L.: a Haemus c. magyar nyelvű, a témával foglalkozó periodikát.

¹⁸ (írásban) L.: Debeljak, Aleš: *Gátlástalan dicshimnusz a regényhez*. = Labirintus 1999. 11. évf., 37. 124-127.

mint poétikai program) jelenti ma az igazi kihívást a regényírásban.

Az I(p)J-k kapcsán általam képbehozottak összefoglalásául: a 'befektetői várakozások' kulturális (irodalmi) téren is nagyban hozzájárulnak a „piac” konstituálódásához, így a kisebbségi irodalmak diszkurzív tereinek 'önépüléséhez' is. Az áldozat retorikája, bár uralkodó megnyilatkozási forma, kellő távlat kirajzolódásával a kisebbségi horizontokon belül sem kimozdíthatatlan középponti pozíciójából, ugyanakkor a konkurens paradigmajelöltek sem mentesek az utópikus elemektől, s a mellettük való elköteleződés vitára bocsátása során, az esetleges nyereségek mellett, a várható veszteségekkel is számolni kell.

Számvetésforgó. (Tódítsak és/vagy lódítsak?)

A szememre vethetik, hogy az általam eddig elmondottak még csak köszönő viszonyban sem állnak a vizsgálni szándékozott kisebbségi irodalomrendszerek normál irodalmi gyakorlatával. Hogy a horvátországi magyar irodalom (HO.MI) alapproblémája a szó szerint vett egzisztenciális megmaradás, a bázisát képező népesség háborút követő önreprodukciója; hogy a magyarországi szlovén irodalom (MA.SI) ágenseinek (fogyasztóinak és létrehozóinak) nyelvi identitása forog veszélyben a többségi cselekvők által az elmúlt két évszázadban erősen forszírozott nyelvi asszimiláció következtében; hogy mindkettő alig képes magából primér szépirodalmi alkotásokat kiizzadni, alrendszer-szerű működésről pedig csak igen nagy jóindulattal beszélhetünk velük kapcsolatban. A magyarországi horvátság (MA.H*) és a szlovéniai magyarság (SO.M*) sincs sokkal jobb a helyzetben, ha a debeljaki kettős értékszemléletet kívánnánk számon kérni irodalmi alrendszereiken. Az előbbi a belső nyelvi tagozódás, a három nagy horvát dialektus (ča, kaj, što) párhuzamos jelenléte és fejlődése polarizálja, miközben csak nemrég szabadult meg az anyairodalma mozgásterét is évtizedeken át behatároló IJ terhes örökségétől (ami, a JU.MI-val ellentétben, számára nem távlatot, de a negyvenes-ötvenes évek fordulóján inkább „korlátozó erőt” jelentett); a szlovéniai magyarság saját kistérségi (areális) többsége, a szlovén Muravidék regionális peremhelyzetében is osztozik... Ami biztató, hogy eseteikben – bár korántsem zökkenők nélkül, hogy csak a szívemnek oly kedves magyarországi horvát folyóirat, a Riječ tevékenységének berekesztődését¹⁹ említsem – működ(get)ni látszik az irodalom-

¹⁹ (a Riječ berekesztődése) L.: Lukač Stjepan : Riječ na raskrižju. = Riječ 1999/4. 100.

rendszer. Tény, hogy cselekvőik többsége a nyelvi/nemzeti önazonosság megtartójaként (mintegy belső gyarmatsorban tartva) szeretné/tudja csak működtetni a rendszert (a kisebbségi helyzet egyébként is kevésbé 'kikülönült' szociális viszonyokkal jár), a kisebbségi képviselő és a képviselői irodalom együttes erővel (differenciálatlanságukat szemléltetendő: kéz a kézben, szíámi) fogja vissza az irodalom autonómiájának megteremtésére irányuló kísérleteket, s a századfordulós modernség jegyei is olykor már lázadás számba mennek a fogyasztók és a(z irodalompolitikai) megrendelők értékvilágában.

Elismerem, hogy a mégannyira hangoztatott egzisztenciális elkötelezettségem ellenére is inkább látszik ez a szöveg azon akadémiizmus vádjával illelhetőnek, mely magának nehezen megkérdőjelezhető beszédpozíciót tulajdonítva normatív kényszerekkel igyekszik megrendszabályozni a köztes (inter-) lét számára renitensnek tetsző jelenségeit, eredeti intencióim szerint mégis inkább olyan paradigma aspiránssá is fejleszthető tételhalmazt kívánt bevonni az általánosan vett kisebbségi irodalmak diskurzusterének éppen csak felsejlő horizontjába (EU-paradigma), amelyek az egykori JU.MI analógiájára, de kognitív rendszerként viselkedvén, annak hibáiból (beteljesületlen, illetve szimulakrum jellegűnek bizonyuló várakozásaiból) tanulva, az irodalomrendszernek a kisebbségi társadalom köztes léte révén bizonyos tekintetben korlátozottan allopoietikus²⁰ rendszeréből, másrészt a több (az anya- és többségi társadalom révén legalább két)oldali kapcsolódási lehetőségei által nagyobb kulturális játéktér szabályválasztékából merítve tudja, a maga identitásának autentikus megalkotásáról nem lemondva, tovább vinni a 'kikülönülés' éppen csak megindultnak mondható (HO.MI, MA.SI), vagy legfeljebb korai szakaszban járó (MA.HI, SO.MI) folyamatait.

Zárásként engedjék meg, hogy megosszak Önökkel egy, nem egészen

²⁰ (korlátozott allopoiézisz) A kisebbségi társadalom – empirikus adataim szerint – még a leginkább emancipálnak ítélt viszonyok között sem rendelkezik a társadalmiság minden ismérvével, bizonyos hatásköröket kénytelen „átengedni” a többségi társadalomnak, vagy azért, mert nem tudja kiharcolni a felettük való rendelkezés jogát, vagy azért, mert nem képes, a szűkös kevésbé heterogén humán erőforrása révén azok ellátására alkalmas cselekvőket hadrendbe állítani. Ha egy makroközösség, bizonyos várakozásból lemond bizonyos, őt megillető társadalmi szerepek gyakorlásáról, amelyeket egyébként képes lenne ellátni, akkor azt általában nem kisebbségként teszi.

saját kútfőből merített, de továbbdolgozott víziót²¹: Ha félreteszem az egyébként nem kis mértékben Debeljak nézetein osztozó EU-szkepticizmust, s az integrációt mint rövid távon részleges, középtávon teljes történelmi realitást kezelem, akkor felsejlik, hogy a multikulturális Európai Unió (irodalmi) érintkezési formáinak meghatározó többsége hosszabb távon is az interkulturalitás terepén fog lezajlani, hisz a paradigma megszabadulni látszik a két nagy előd, az USA és (Szovjet)Oroszország szuperkulturális identitást építő, ún. 'olvasztótégely' jellegétől. Az EU-paradigma azt ígéri, hogy mindenki megtarthatja, mi több: egyenlő eséllyel építheti tovább (választott/örökölt) identitását. A világfalu globalizációs érintkezéseinek „szupernyelve”, a transzamerikai-angol-invariáns pragmatikai okokból kerül csak előtérbe az EU-n belüli hivatalos érintkezések során²². (Itt ugyan bevillan némi kétely az esélyegyenlőség, illetve az önérvényesülés folyamatainak kognitív együtt járását illető empirikus tapasztalatok kapcsán.)

Államaink révén mi is hőiesen menetelünk a szuverenitásunk önkéntes alapon történő részleges feladásával járó integráció felé. A gazdasági beruházások mellett a kulturálisak is ennek jegyében konstruálják 'befektetői várakozásainkat'. Adjanak nekem is esélyt! Ha rám bíznák kulturális, irodalmi potenciáljukat, akkor én azt jó hozammal kecsegtető, irodalmi részvényekbe tudnám most fektetni²³. A legnagyobb haszonnal azon ágazatok kecsegtetnek, amelyekben kis bekerülési költség mellett is nagy haszon realizálható. Az irodalom meg éppen ilyen. No de – mondják Önök – ki kíváncsi a kisebbségek irodalmaira? Ha szabad egy népiesített luhmanita bölcsességgel előrukkolnom: Jó kognitív rendszer a más kárán tanul. A térség nemzetállamainak közös érdeke, hogy a majdani, EU-s kisebbségi pozíciójukkal járó kihívásokat, előre és meglehetősen nagy pontossággal legyenek képesek modellálni. Ezzel beköszönt a kisebbségi irodalomrend-

²¹ (nem egészen saját vízió) Az Erdélyből szintén az ~~anyai irodalomba emigrált~~ Csiki Lászlótól loptam az alapot.

²² (a hivatalos érintkezések során) „Govori državnom jezikom! (Beszélj az államnyelven!)” Ez volt anyakisebbségem irodalmi diskurzust kezdeményező szerzőjének, Szenteleky Kornélnek az elsődleges „jugoszláv-élménye”.

²³ (jó hozammal befektetni) Az apró betűs részben írva vagyon, hogy a nem gazdasági mutatókon alapuló részvények indexszámításait senki sem tudja garantálni. Egyes, konzervatív szakértők szerint, ezek nem mások, mint kipukkadással fenyegető léggömbök. (Önök – pontosabban az Önök várakozásai – döntenek el, mekkorára fognak felfúvódni.)

szerek felértékelődésének korszaka. Hogy nevesítve mely szerzőkre lesz érdemes tenni, azt sajnos én sem tudom megmondani.



B 17 1971

A JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke által kiadott
kötetek:

MONARCHIA-KARNEVÁL AZ IRODALOMBAN. Szeged, 1989.

A MONARCHIA A SZÁZADFORDULÓN. Szeged-Budapest, 1991.

MAGYAROK BÉCSBEN — BÉCSRŐL. Szeged, 1993.

TEGNAP ELŐTT. IRODALMI UTAZÁSOK A MONARCHIÁBAN. Szeged, 1995.

„AZOK A SZÉP(?) NAPOK”. TANULMÁNYOK A MONARCHIÁRÓL. Szeged, 1996.

A „SZÜKSÉGES NÉPSZÖVETSÉG” A MŰVELŐDÉS TÖRTÉNETÉBEN. Szeged, 1996.

TÖPRENGÉSEK KUNDERA „SZÉPSÉGES SZÉP ÜVEGGOLYÓJÁ”-RÓL. Szeged 1997.

SZÖVEGEK KÖZÖTT II. Szeged 1997.

(B)IRODALMI ÁLMOK — (B)IRODALMI VALÓSÁG. Szeged 1998.

SZÖVEGEK KÖZÖTT III. Szeged 1999.

A KULTÚRAKÖZISÉG DILEMMÁI. Szeged 2000.

LÉLEKTŐL LÉLEKIG. Szeged 2000.

A Monarchia-irodalom problémáit érinti:

Fried István: OSTMITTELEUPÖÄISCHE STUDIEN. Szeged, 1994.

Fried István: EAST-CENTRAL EUROPEAN LITERARY STUDIES. Szeged, 1997.

Felelős kiadó: Fried István

Készült a Goldpress nyomdában, Szeged, Boldogasszony sgt. 53.

Felelős vezető: Illés Mihály

4,4